

AÑO 1 NUMERO 2 1978



MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTA

NEGRET

Edgar Negret 1978 "NAVEGANTE" (Aluminio pintado 25.2 x 31.0 x 31.0)

ESCULTURA MULTIPLE DE EDGAR NEGRET EDICION DE 40 EJEMPLARES PRO-CONSTRUCCION DE LA NUEVA SEDE.

Fotografía: Oscar Monsalve e Diseño: Luis Fdo. Zapata.

ESPACIOS SENSIBLES

ANA MERCEDES HOYOS

EDGAR NEGRET

EDUARDO RAMIREZ VILLAMIZAR

CARLOS ROJAS

MANOLO VELLOJIN

5 SERIGRAFIAS

VI portafolio internacional colección Cartón de Colombia, S.A.

UN APORTE A LOS VALORES CULTURALES DE LOS COLOMBIANOS





Edgar Alvarez. Colombia
"Temas y Temas" Serigrafía

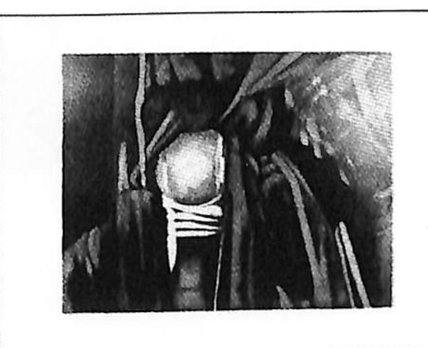
Jorge Mantilla C. Colombia
Sin título - Serigrafía





Javier Restrepo. Colombia
"Acerca del Cigarrillo" Serigrafía

Hugo Zapata. Colombia
"Presencia" Serigrafía





Oscar Jaramillo. Colombia
Sin título – Aguafuerte



Manuel Camargo. Colombia
Sin título - Aguafuerte



Margarita Monsalve. Colombia
Sin título - Aguafuerte

SN/C 159



* Participación colombiana en el VI portafolio

Señores

RE - VISTA

A. A. 51987
Medellín

FELICITACIONES:

Estimado Alberto:

Quiero felicitarlos muy especialmente por la aparición de ese espléndido primer número de la RE-VISTA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA EN COLOMBIA. La importancia de los artículos, el interés del diseño, la calidad de las fotografías y la completa información que las acompaña son prueba del profesionalismo que en los últimos años se ha logrado en las áreas de información y divulgación del arte del país. Atentamente,

GLORIA ZEA DE URIBE

ARTE Y POLITICA

Señor Director:

Espero que tenga interés para usted y quizá también para los lectores de RE—VISTA conocer los planteamientos que hace a cerca del problema del arte una izquierda revitalizada. Por eso le envío copia de un documento que como base de discusión puso a circular la comisión cultural de Firmes de Medellín, sobre arte y política. El tema es viejo y tal vez lo que se dice en el comunicado no es novedoso. Sin embargo me parece saludable que los políticos comiencen a abordar así el problema.

BENJAMIN FARBIARZ

En firmes se plantea la necesidad de formar una Comisión Cultural. A nosotros se nos encomendó poner en práctica tal iniciativa. Con el objeto de avanzar con alguna solidez en la realización de la misma, consideramos útil poner en discusión las siguientes consideraciones sobre las relaciones entre arte y política. Plantear nuestra posición no tiene por objeto sino promover una amplia discusión sobre estos problemas —tradicionalmente ignorados o tratados dogmáticamente— e invitar a discutir iniciativas y propuestas alrededor del problema del arte en general y en particular sobre el desarrollo y consolidación de la Comisión.

El artista trabaja los materiales que hacen parte de la producción social. En parte, estos materiales son específicos del trabajo artístico: el lienzo del pintor, la partitura del músico, etc. Sin embargo, ninguna materia de la producción social, podría, en principio, excluirse de la posibilidad de ser objeto de trabajo para el artista.

Si el artista trabaja con materias, en un proceso de trabajo específico, los criterios de validación de su trabajo deben surgir de la relación que con esas materias se establezca antes que de la intervención de cualquier instancia externa a ese proceso. El capital, y en concreto cada una de las formas ideológicas (jurídicas, religiosas, etc.), desconoce sistemáticamente esta autonomía del arte y del artista: cada vez se intenta inscribir a la obra en un contexto de utilidad (moral, económica, política) que le niega su valor propio para reconocerle un valor de cambio o de representación, y en situaciones límites, si la obra amenaza con escaparse a estas determinaciones que apuntan a anular su efecto, se la reprime en forma abierta o soterrada.

Sin duda, el trabajo artístico está determinado por las formas sociales de la producción material. El artista es un trabajador como los demás. Pero a su vez el trabajo artístico redunda en transformaciones en las esferas más diversas de la vida social. El arte revela el movimiento de lo real: hace presente aquello que permanece inconsciente en la vida de la gente. Pero lo hace en forma artística, es decir, alusiva, desde y en la opacidad inherente o lo real.

Pedir al artista que produzca tal o cual tipo de obra, forzarlo a imprimir determinado contenido a su trabajo, tal o cual tratamiento formal, es desconocer la esencia de la función creadora del arte, limitar sus potencialidades innovadoras. El posible contenido político de la obra, su posible contenido develador, es algo que no se puede considerar como sobrepuesto a ella; en la propaganda, por ejemplo, los materiales artísticos sirven de medios de expresión de un mensaje; allí se trata de presentar este mensaje en términos apropiados (agradables, agresivos, etc.), es decir, convincentes. En la obra de arte no ocurre esto; allí no se trata de utilizar un cierto lenguaje al servicio de algo ajeno a él mismo. En el arte, lenguaje y contenido forman una unidad indiscernible. Lo político está presente combinado, sin jerarquía, con muchas otras experiencias sociales para producir una significación, que no se puede confundir, en ningún caso, con una moraleja. En síntesis, consideramos que desde el punto de vista de la política, la función del arte no puede ser la de encargarse de proporcionar los medios de expresión del mensaje político. El artista no es, ni tiene por que tornarse, en mero agente de un interés político.

Sin embargo, que la función política del arte no sea función propagandística, no implica que esté al margen de la acción política. En una perspectiva que generalmente se oculta para la mirada utilitaria, el arte tiene una función política profunda: es un antídoto contra la pasión del poder por el poder y contra la pasión de la obediencia. Opaco, alusivo, matizado, el arte replantea, cada vez, los modos de representarse los problemas de la existencia social. Esta es su función política: el arte como medio de plantear problemas de otra manera imperceptibles. . . no de solucionarlos.

Además, el arte puede cumplir una función enriquecedora entre quienes han sido excluídos por el sistema del acceso a las condiciones culturales; esto quiere decir que consideramos que el arte tiene, indudablemente, amplias posibilidades educativas, entendiendo por educación no la manipulación al servicio de la dominación, no el amaestramiento de las gentes, sino la apertura de posibilidades de que éstas asuman una posición consciente, crítica. No ignoramos que en este aspecto casi todo está por hacer o por replantear en el ámbito de la izquierda; no pretendemos tener las soluciones, pero aspiramos a colaborar en su búsqueda.

Hacemos pues un llamado a las personas interesadas en estos problemas a que se integren a este trabajo común para ampliar el debate y para buscar formas de realización eficaces.

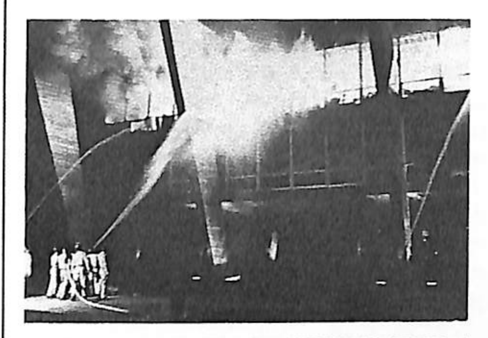
EL DISEÑO DE REVISTA

Me pareció que todo lo de RE-VISTA, está muy RE-VISTO, además de su diseño tradicional y poco imaginativo. Es una lástima. Atentamente,

ALVARO MARIN

NOTICIAS

EL INCENDIO DEL MUSEO DEL ARTE MODERNO DE RIO DE JANEIRO.





Incendio del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro. Cortesia de Jornal do Brasil.

Desde cuando el río Arno se desbordo en 1966 destruyendo centenares de obras del arte y la arquitectura en Florencia, no se tenía registro de otra pérdida semejante. Pero hoy la noticia es el incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro dónde perecieron varios Picasso al lado de obras de Dalí, Miró, Klee, Ernst, Magritte lo que bastaría para afirmar que concretamente el surrealismo está "de luto". Y no sólamente el surrealismo sino el arte moderno latinoamericano que estaba representado en una grandiosa exposición bajo el nombre de "Geometría Sensible" compuesta por 146 obras de artistas tales como Otero y Soto de Venezuela, Jacques Bedel, Marcelo Bonevardi y Mercedes Esteves argentinos; los mejicanos Enrique Carvajal y Vicente Rojo; Amílcar de Castro, Avatar Moraes, Arcangelo Ianelli, Eduardo Sued, Adriano D´Aquino, Paulo Roberto Leal, Rubem Valentim, Wilson Alves y Rego Macedo del Brasil; Nelson Ramos y Wáshington Barcala del Uruguay y los colombianos Edgar Negret, Ana Mercedes Hoyos, Carlos Rojas y Omar Rayo. Y no termina la lista porque las 74 obras correspondientes a la etapa constructivista del uruguayo ya desaparecido Joaquín Torres García fueron íntegramente consumidas. OSCAR GOMEZ PALACIO.



Juan Camilo Uribe. **El cubo del ojo mágico del divino rostro.** 1974. Construcción. Técnica Mixta. Detalle.

LA PRIMERA BIENAL LATINOAMERICANA DE SAO PAULO

La primera Bienal Latinoamericana de Sao Paulo, Brasil, se realizará entre el día 3 de noviembre y el 17 de diciembre del presente año. Se convoca a los artistas para "investigar los principales denominadores comunes de nuestros comportamientos visuales", y para tal motivo se propone el tema: Mitos y Magia. En la actualidad casi todas las principales se están realizando a partir de un tema preconcebido por los organizadores.

El Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA, designó los nombres de tres de los más sobresalientes artistas colombianos para representar al país en este importantísimo certamen. Juan Antonio Roda, grabador español nacionalizado en Colombia. Juan Camilo Uribe, uno de los artistas que más ha profundizado en el tema propuesto por la Bienal y Antonio Grass con una numerosa obra gráfica sobre temática indígena.

DONACION DE CARTON DE COLOMBIA

Cartón de Colombia, donó a la ciudad de Medellín, su último portafolio de grabado, compuesto por 41 obras de diferentes artistas latinoamericanos y europeos. Este aporte, seguramente permitirá en un futuro cercano, interesar al Museo de Zea, que es su depositario, en involucrar la creatividad serial, como necesaria y vital en el arte contemporáneo.

FUNDADO EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN

Selecto grupo de personas de la ciudad, dirigidos por el Arquitecto Jorge Velásquez Ochoa firmó el acta preliminar de fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín.

Se trata de una corporación sin ánimo de lucro, sometida a la vigilancia del estado, cuyos servicios son de diferentes categorías según sus aportes económicos, trabajos intelectuales o donaciones en obras. El Museo de Arte Moderno de Medellín prestará un servicio a la comunidad: La divulgación de la cultura como fenómeno del momento. Sus exposiciones acompañadas de publicaciones complementarias, sus conferencias, seminarios, ciclos sobre arte, conciertos, etc, detectarán la cultura plástica Colombiana e Internacional. Se trata según sus fundadores de un Museo Vivo.

Como socio fundador se encuentra Colcultura y como asesores por su magnífico trabajo realizado en todo nivel, está el Museo de Arte de Bogotá.

El Museo de Arte Moderno de Medellín, ubica así a la ciudad dentro de la cadena Internacional de comunicación de esta categoría de Museos en América Latina.

Luego de terminados sus trámites legales, el Museo de acuerdo con las diferentes posibilidades presentadas por la empresa privada de la ciudad, ubicará su sede permanente y se convertirá en el foco de información contemporánea que la ciudad exige. Varios artistas del país han donado obras para la colección que el museo tendrá de manera permanente.

RE - VISTA

Año 1 No. 2 Julio—Septiembre 1.978

Impresión:
EDITORIAL COLINA
Kra. 50 No. 30-74

Tarifa Postal Reducida No. 331. Resolución No. 001639 de Julio 5 de 1978 del Ministerio de Gobierno.

Los artículos firmados son responsabilidad de los autores.

Los artículos sin firma expresan el pensamiento editorial de RE—VISTA.

Apartado Aéreo No. 55945 y 51987
Calle 52 No. 43-32 Medellín—Colombia.

Esta recopilación de 8 números de RE-VISTA es facsímile, sin fines comerciales sino educativos y culturales.
Su publicación es tal como circuló en su época, en tamaño, tintas y papel.
RE-VISTA la editó en Medellín, entre 1978 y 1981, Alberto Sierra Maya (fallecido y quien fue premio Vida y Obra de la Secretaria de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín en 2015).
ISBN: 978-958-8845-94-4

Coordinación del proyecto: Julián Posada.

Portada: Barras en el Estadio Atanasio Girardot, dirigidos por Ernesto Armendáriz en los XIII Juegos Centroamericanos y del Caribe en Medellín.
Foto: Gustavo Londoño, cortesía de Coltejer.

PROPUESTA PARA LA DEFINICION

PROPIETARIO: EMPRESA DE DESARROLLO URBANO DEL VALLE DE ABURRA

ARQUITECTOS: JORGE MARIO GOMEZ - RICARDO VAYDA - FABIO RAMIREZ

COLABORACION: MONICA BRUGGISSER







Postales turísticas sobre la gobernación y sus alrededores.

Esta propuesta pretende desarrollar una serie de ideas con miras a la conformación de un espacio público en un lote de propiedad del Municipio, anexo al Edificio de la Gobernación y al Palacio Municipal, con la presencia cercana de algunos edificios representativos de distintas épocas del desarrollo urbano de Medellín como la iglesia de la Veracruz, los edificios Gutenberg y Atlas, el hotel Nutibara etc.

El sector se caracteriza por un comercio popular y actividades públicas administrativas (notarías, juzgados, oficinas de abogados); y además concentra un gran número de cafés.

La Plazuela Nutibara con la cual el lote comparte una esquina, fué durante mucho tiempo estación de transporte público. Es actualmente vía procesional hacia el "Parque de Berrío" y la mayoría de los desfiles y manifestaciones se llevan a cabo allí. Las sedes de los periódicos más importantes han estado cerca de este centro, llegándose a fijar diariamente uno de ellos en las paredes del edificio editor, de ahí que el sector halla tomado la vocación de sitio informativo en la ciudad corroborado por los avisos luminosos y vallas gigantes que rodean la Plazuela.

La abundancia de palmeras y la diversidad de la arquitectura circundante han constituído una nota exótica de Identidad de la ciudad de Medellín consignada en las postales turísticas.

Se plantea también la permanencia de los viejos edificios de la administración pública aún después de que dichas funciones sean trasladadas a la "Alpujarra" donde se adelanta un proyecto que reune las sedes del gobierno departamental y municipal.

LA PLAZA:

Es un espacio cívico descubierto, conformado por cuatro cuerpos ligados por una columnata que hacia el costado oriental enmascara la gobernación creándole una fachada hacia la plaza.

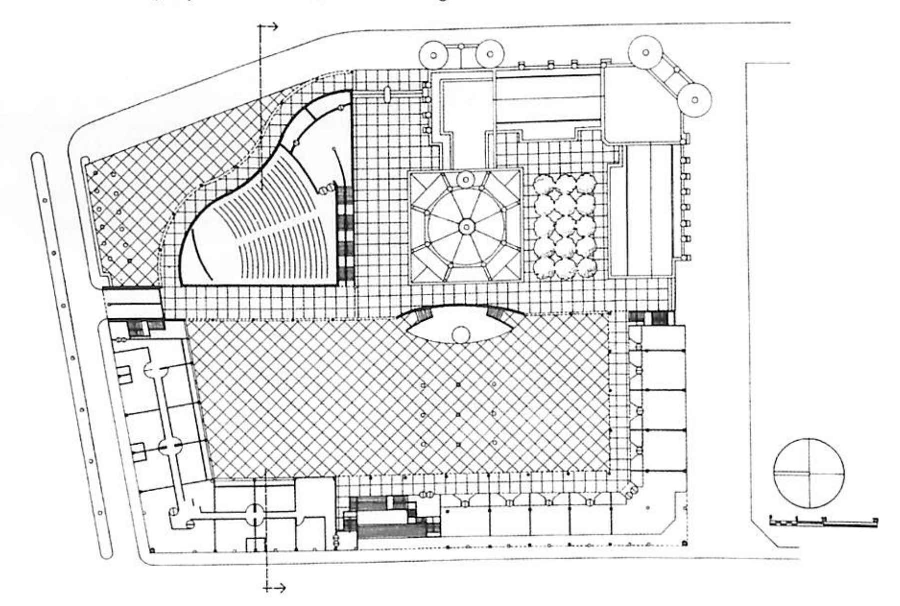
Los muros que delimitan el recinto, contienen actividades comerciales en los primeros pisos y el resto de la estructura puede albergar oficinas, estudios, etc.

En los niveles inferiores de la plaza hay un parqueadero.

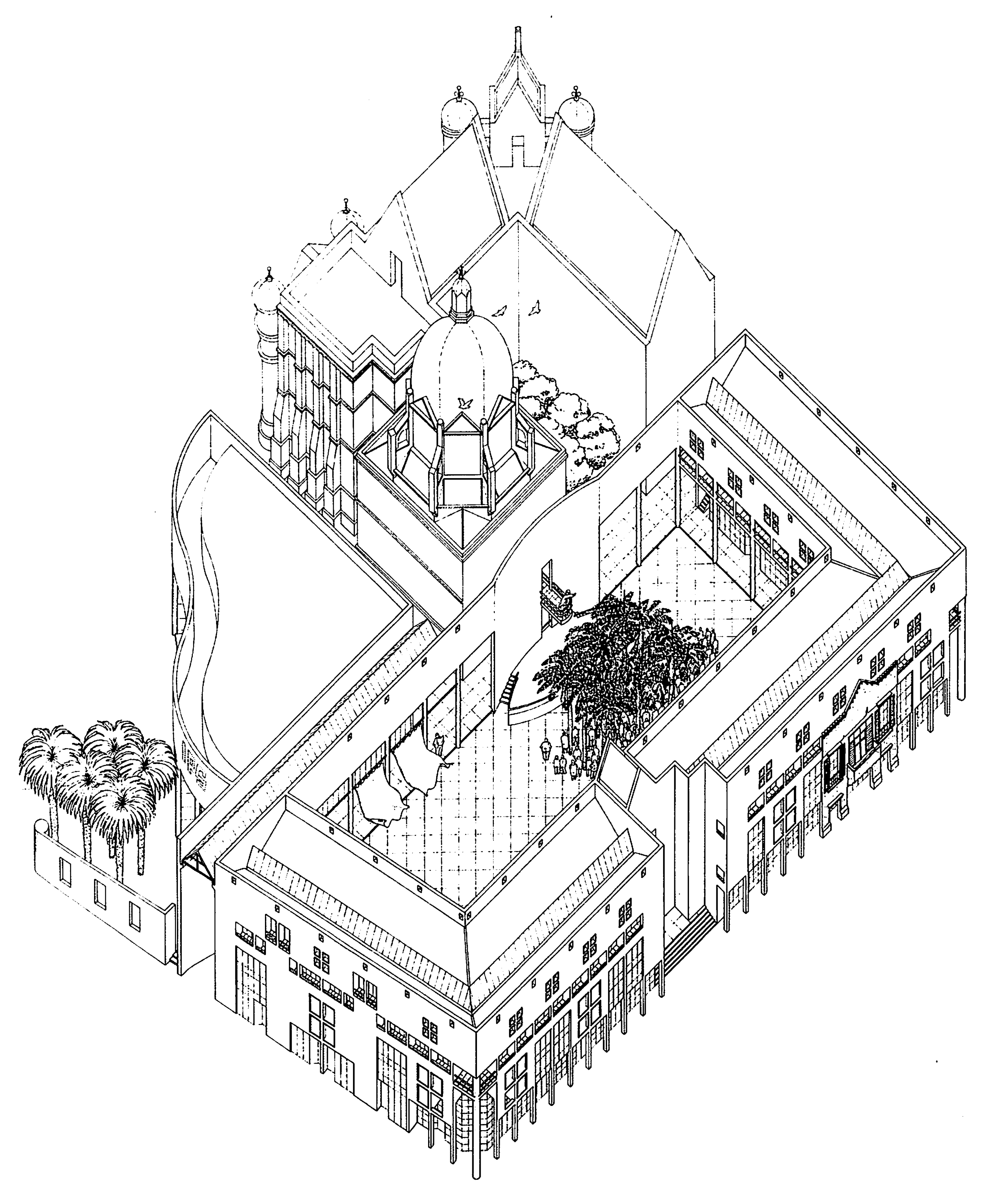
Plano urbanístico de la zona.



Planta del nuevo proyecto en la manzana de la gobernación.



DE UN ESPACIO PUBLICO EN LA



Jorge Mario Gómez. Vista isométrica del proyecto.

"MANZANA" DE LA GOBERNACION

EL RELOJ:

Es una referencia cotidiana, ubicado en la parte superior de la puerta que da salida de la plaza a la calle Carabobo, coincidiendo direccionalmente con el pórtico de acceso al Palacio Municipal.

LAS PALMERAS:

Típicas del paisaje urbano de la ciudad; nueve (9) palmeras constituyen una cubierta sobre la platea del escenario que para los distintos eventos públicos ha sido dispuesta en la plaza. A manera de púlpito para oradores un puente sale desde la torre de la asamblea orientado al interior del espacio.

EL PIANO:

Vecino a la Gobernación, pero separado de ésta por un pasaje peatonal descubierto se proyectó un edificio de servicio público y actividades recreativas albergando un auditorio para manifestaciones culturales o bien como instrumento de animación utilizándolo para una sala de cine, etc. a nivel de la calle; el edificio proporcionaría espacio para un café de tradición en la ciudad o un centro de información con venta de tiquetes y pasajes aéreos u otras actividades afines.

Una pantalla electrónica informativa y adosismos luminosos se proponen en la fachada del edificio que da hacia la Plazuela Nutibara sostenida por columnas como un friso de grandes proporciones.

La esquina que el proyecto comparte con la Plazuela Nutibara, ha sido solucionada respondiendo a las formas curvas que la Avenida de Greiff introduce sobre la malla urbana al ser trazado su eje sobre el lecho de la quebrada Santa Elena.

Iconográficamente podríamos asociarlo a un kiosko de música típico de algunos "Parques" de pueblos locales o textualmente a un piano como una pieza trivial de mobiliario doméstico, ya que en este contexto la plaza se extiende como una "sala" urbana.

Postes de alumbrado público, grupos de cabinas telefónicas, buzones de correo, columnas conmemorativas y otros monumentos estarían ubicados a lo largo de las rutas peatonales más importantes.

RELACION CON LOS EDIFICIOS VECINOS

Los palacios gubernamental y municipal pasarían a formar con los edificios que se proponen en este estudio una estructura de uso público en la que el comercio relacionaría los primeros niveles; el patio de la gobernación sería parte de una secuencia de espacios abiertos al vincularse a los pasajes que lo rodean y finalmente a la plaza.

La torre de la gobernación podría aislarse interiormente y llegar a ser un cuerpo independendiente con usos especiales incluso hasta un planetario para la ciudad.

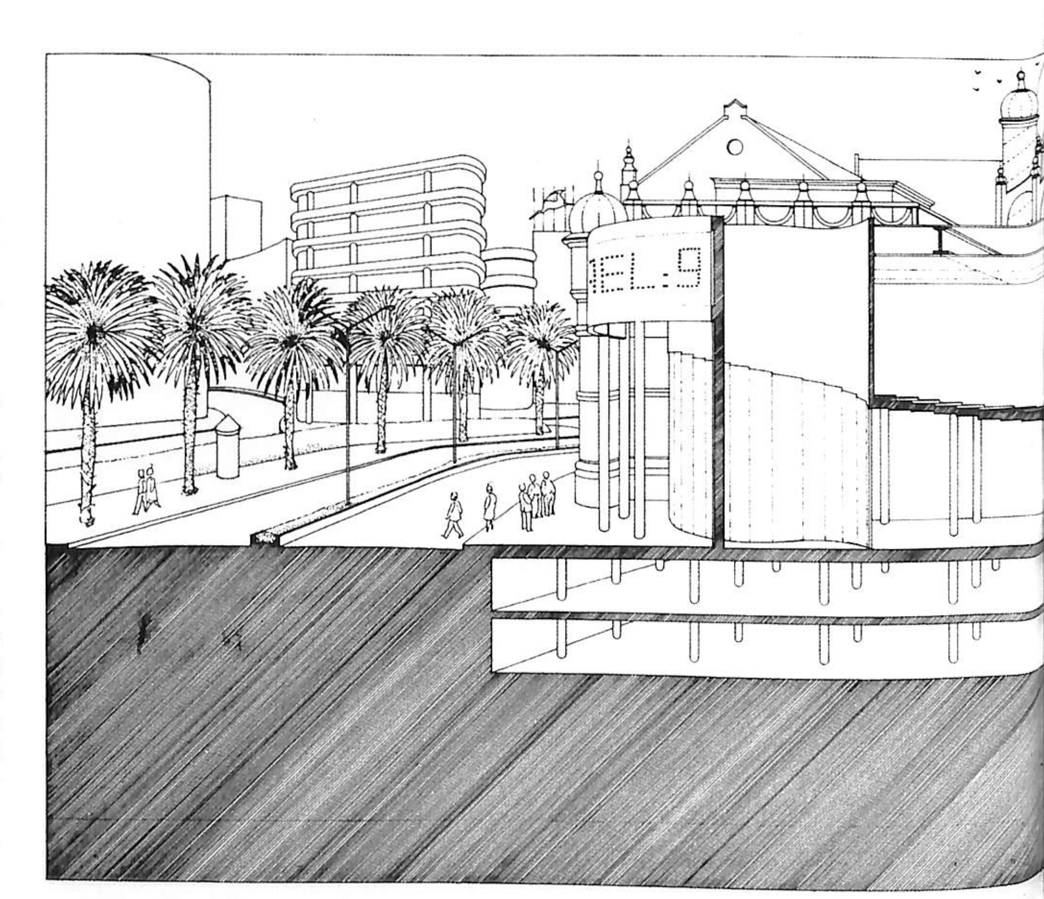
El comercio a nivel de Carabobo se cubre con una columnata de orden menor a la que se utilizó sobre la plaza respondiendo en esta forma con un subespacio que modere la escala de una manera similar a como lo hace el andén elevado del Palacio Municipal.

A la fachada de Carabobo se adosa una pequeña estructura perteneciente a una de las casas originales de la calle como una muestra de la transformación urbana en el tiempo.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Esta propuesta se convierte en utópica porque la rentabilidad comercial no alcanza a sustentar el pro-

Fabio Antonio Ramírez. **Corte General.**



DE ANTIOQUIA EN MEDELLIN

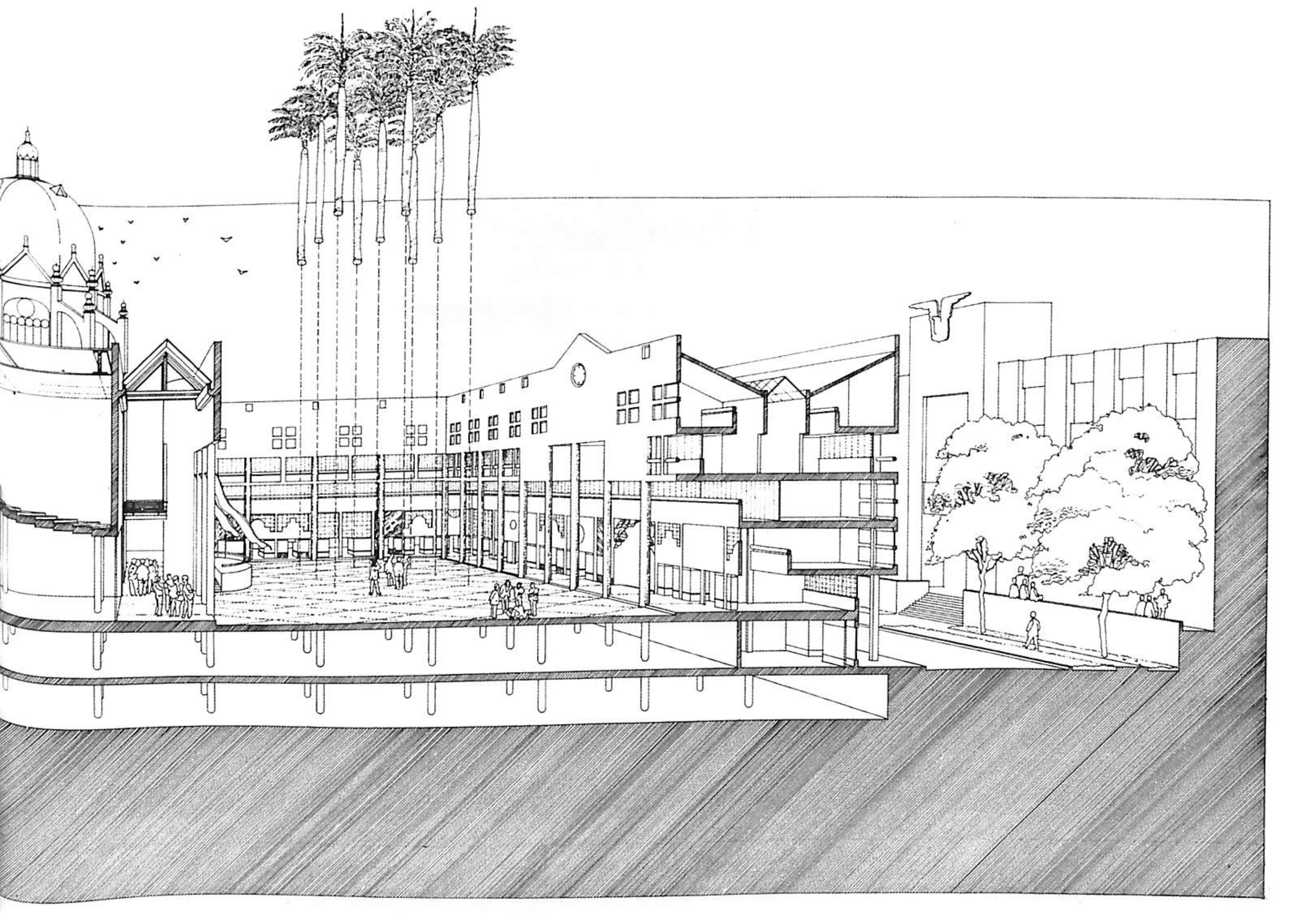
yecto; pero las ilustraciones que acompañan la presentación del estudio describen un espacio tradicionalmente urbano que logra una armonía con el sector lejos de ser realmente una utopía.

El alto costo de la tierra y el criterio de rentabilidad comercial establecido por la valorización dentro del centro de la ciudad, hacen muy difícil lograr que el proyecto cumpla los objetivos que le hemos propuesto. Sin embargo otras alternativas fueron consideradas buscando mejorar las condiciones económicas del ejercicio; de estas, las que podrían ser rentables, acusan problemas tales como ser insuficientes para crear espacios públicos importantes, por lo que no se justifica tenerlas en cuenta en un proyecto promovido por una empresa de Desarrollo Urbano. Otro factor negativo residía en el costo altísimo de las estructuras mecánicas necesarias para la circulación en el caso de una mayor densificación o mejores desarrollos en altura, sobrepasando también los límites rentables.

— Corolario 1. - Que a no ser de que antepongamos un beneficio social y el gobierno y la empresa privada promuevan soluciones que no contemplen solamente el lucro comercial, no tendremos verdadera renovación urbana.

— Corolario 2. - Que la palabra renovación mal entendida ha implicado una posición cultural modernista "iconoclasta" con respecto a las estructuras más antiguas de la ciudad apoyándose meramente en criterios de "costo - beneficio" desmembrando por completo el tejido urbano.

— Corolario 3. - Que dada la dificultad para renovar espacios urbanos en nuestras ciudades, los proyectos nuevos que están siendo ejecutados fuera del centro de la ciudad en áreas menos conformadas, deberían tener en cuenta la calidad del espacio público diseñado y la posibilidad de completar una estructura más sana, en la que los ciudadanos puedan realizar actividades colectivas o al menos identificar estos sitios dentro de un sistema cultural de valores urbanos.



ANDRES DE SANTAMARIA

EDUARDO SERRANO

RE–VISTA, en su interés por divulgar las investigaciones acerca del Arte y la Arquitectura, publica en este número, el VI capítulo del libro sobre Andrés de Santamaría.

El libro que aparecerá a finales de este año, en lujosa coedición entre el Mam de Bogotá y Carlos Valencia Editores, fué escrito por Eduardo Serrano R., curador del Museo. Fotos: Oscar Monsalve.



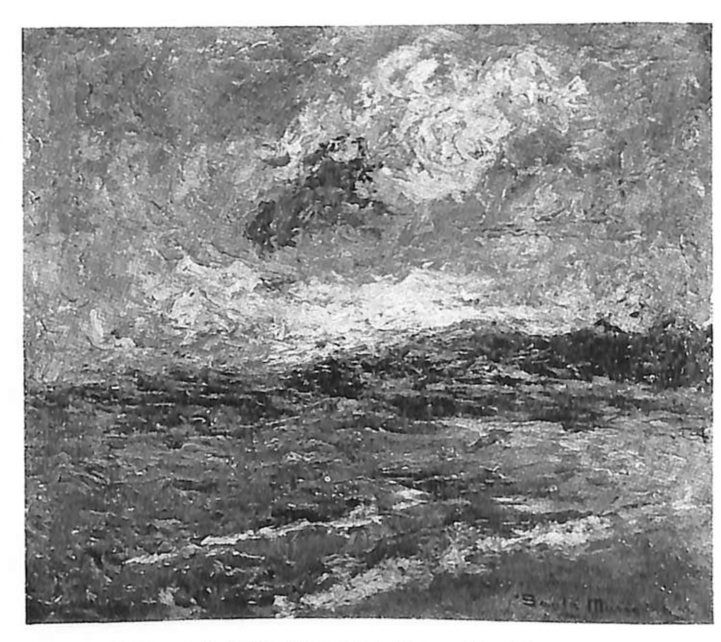
El pintor con su esposa. 1887 aproximadamente.

A principios de este siglo Andrés de Santa María podía considerarse un hombre afortunado y joven, y un profesional con gran futuro. De mediana estatura, ojos oscuros, labios finos, bigote terminado en cuidadosas puntas, e impecable elegancia en el vestir, además de contar con un hogar feliz, carecía completamente de problemas económicos gracias a la herencia que lo había hecho dueño de la casa que habitaba y de unas productivas fincas cafeteras en Icononzo. El artista debía sentirse satisfecho también en ese entonces, por la personalidad que empezaba a aflorar en su trabajo, por las palabras respetuosas de la crítica, y por el éxito internacional de su pintura. En 1905, aparte de las obras presentadas en el Salón de París, "Los Dragones de la Guardia" –el cuadro calificado como el "más importante" por el Presidente del jurado en el certamen de 1903– fue solicitado y exhibido por la galería Wanamaker de Nueva York[92].

Su recién adquirido placer por el pigmento y su admiración por el océano que había cruzado tantas veces camino de Francia, de Inglaterra y de Colombia, se traducen por un tiempo en la interpretación de "Marinas" como las expuestas en 1904. El tema, al cual habría de recurrir de manera intermitente, hasta su muerte, se prestaba justamente para la investigación que había iniciado a su regreso, acerca de la luz no solo como fenómeno cambiante y pasajero, sino como elemento estructural en la pintura. Estas obras, de formatos pequeño y mediano (entre las cuales se destaca la solitaria playa de Macuto del Museo Nacional por su color incandescente, su grueso empasto y su apariencia casi abstracta), han ejercido una atracción constante para los ojos de la crítica por su ejecución armoniosa y espontánea. "El ánimo ante ellas se siente sobrecogido de unción y provocan el deseo de disolver el alma en la tierra, en la luminosa, en la divina musicalidad de que están llenas" –se escribió en la prensa de la época[93]. Y años después Gabriel Giraldo Jaramillo exaltaría su "valor cromático extraordinario" al registrar la inclinación del artista por el agua[94].

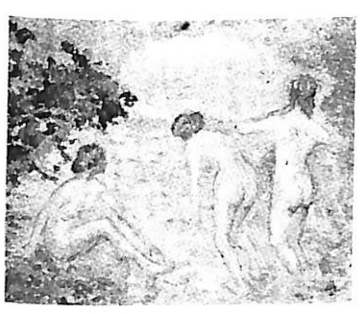
Por otra parte, la labor desarrollada en la Escuela Nacional de Bellas Artes comenzaba a dar sus frutos. En 1905 consiguió inclusive el Director que por decreto del gobierno se adjudicaran premios en dinero a los alumnos; y aún cuando más tarde habría de suspenderse la partida destinada a la Exposición de Bellas Artes, el hecho no deja de resultar significativo por su intención de estímulo y ayuda a los jóvenes que se iniciaban en el arduo camino profesional de la pintura. Superada ya casi totalmente la zozobra producto de la guerra, el centro continuaba con creciente dinamismo en su tarea de orientar la creatividad visual en el país.

Se une en esa época la responsabilidad docente de Santa María con su inclinación por el paisaje y su interés en la materia, y aprovechando la autorización presidencial para pintar desnudos, realiza "Mujer en la Fuente" y "Mujeres en la Fuente", dos óleos pequeños con áreas casi idénticas, en los cuales prosigue los experimentos avanzados en las vistas de Macuto. Como en aquellas, en estos cuadros el artista hace uso de la espátula, y aunque en proporción menor, el lienzo alcanza a verse entre



"Paisaje de Macuto" 1906. Oleo sobre lienzo. 75 x 71 cms. Museo Nacional.

toques nítidos de pintura. La luz es plena, la escena es plácida y el color se entona en gamas pálidas y suaves, sugerentes de frescura. Dos árboles, uno a cada lado, en colores más oscuros, enmarcan el paisaje y le añaden un carácter de premeditado encuadre a la composición. "Mujer en la Fuente" parece pintado un poco antes. Una joven desnuda reposa al lado de un remanso, en un paisaje que culmina al fondo con la ondulación de unas colinas. La ambigua colocación de la figura en el paraje hace pensar que hubiera sido interpretada en un lugar distinto, posiblemente en un aula de la Escuela, y que se hubiera superpuesto para armar un solo cuadro –pero pudo haber sido al revés. La pose de la dama se percibe estática y acomodada con mentalidad de profesor. Igual sucede con "Mujeres en la Fuente", a pesar de ser el punto de vista más cercano y el paisaje del fondo menos identificable. En ambos cuadros las figuras fueron moduladas con ayuda del pincel. Pero en este último la escena es más suelta y natural (a pesar de repetirse exactamente la pose de la dama), tal vez por la adición de las dos jóvenes que de espaldas chapotean en el riachuelo. Una de ellas se inclina levemente y la otra, erguida, se arregla los cabellos –certificando la variedad de su colocación, la intención del artista de captar los efectos de peso y equilibrio, y de tensión y movimiento, en la interpretación del cuerpo humano.





"Mujeres en la Fuente" 1905. Oleo sobre lienzo. 47 x 57 cms. Colección particular – Bucaramanga.

"Mujer en la Fuente" 1905. Oleo sobre lienzo. 46.5 x 57 cms. Colección particular – Bogotá.

En "Mujer con Canasta" de 1906, Santa María vuelve a situar una figura femenina en el paisaje y a hacer uso de la espátula aplicando la pintura con movimientos cortos y seguros. Permanecen visibles en el cuadro su interés en los efectos de la luz y en el óleo de espesa consistencia; el color predominante es el azul, pero el verde y el rosado se intercalan en la representación de la vegetación y los reflejos. El paisaje, sin embargo –aún cuando ciertamente el mismo interpretado en uno de los pequeños cuadros de Macuto– es menos preciso y detallado, lo que hace suponer también en este caso que la figura hubiera sido superpuesta, o viceversa. Y en efecto, la joven brota como una aparición pudorosamente envuelta en una tela, en primer plano, permitiendo facilmente distinguir los rasgos de su rostro.



"Mujer con Canasta" 1906. Oleo sobre lienzo. 55 x 46 cms.

Si bien había aumentado la aceptación en el país del trabajo de Santa María, su prestigio se hallaba concentrado –igual que hoy– en los círculos del arte. La posesión de sus cuadros no fue nunca símbolo de status, ni siquiera en los momentos más sobresalientes de su permanencia en Bogotá. La ausencia de proselitismo en su temática, así como la apariencia "descuidada" de sus lienzos en comparación con las realizaciones académicas, hicieron imposible su conquista de la estima popular. Y aparte de la crítica fueron siempre los artistas los más devotos promotores (y en ocasiones adversarios formidables) de su obra. Inclusive pintores tan opuestos a sus predilecciones como Francisco Antonio Cano y Ricardo Acevedo Bernal, encontraron perentorio expresar públicamente la aprobación de su pintura.

Puede decirse que Cano toma parte activa desde Medellín en la polémica de la Revista Contemporánea, admitiendo que Santa María es un artista impresionista, pero negando que la atención en el color de los pintores de esta escuela "quiera decir que el asunto les importe poco, ni que el dibujo haya de ser malo o descuidado de intento". Para Cano, un academicista empecinado, era difícil conciliar la libertad pictórica del "modernismo" con su propia y voluntaria sujeción a las leyes de un realismo más tradicional; y es por ello que sus comentarios resultan tan contradictorios. Cano, por ejemplo, califica abiertamente como "malos" unos dibujos de Puvis de Chavannes (1824-1898), porque le parece deficiente su acabado. Pero no encuentra inconveniente en alabar al mismo tiempo un trabajo tan carente de meticulosidad como el de Santa María, de quien afirma que "las dificultades no le arredran" y que es "un enamorado del color"[95].

La inclusión de Andrés de Santa María en el cuadro de la colección "Colombia Autógrafa" de Joaquín Arciniegas (expuesto en 1905 a beneficio de las salas del Asilo) "en el cual están en reunión fraterna y artística los más notables pintores de la República"[96], corrobora la importancia que se le adjudicaba a su trabajo, aún cuando su demanda no hubiera llegado a

ser mayor. Entre las pocas obras suyas que alcanzaron realmente a motivar a los compradores de pintura figuran sus retratos, y es sabido que en adquisiciones de tal índole cuenta al menos por igual, la vanidad de los modelos, como el prestigio del pintor.

Las dos "Mantillas Bogotanas" (conocidas también como "Dama y Acompañante") de las cuales habla entusiasmado Duque Uribe por los "negros intensos, el maravilloso tratamiento de las telas y el movimiento de la figura estudiado con interés y acierto"[97], son trabajos que también revelan un propósito docente, pero en los cuales el cuidado se concentra en las fisonomías. Estas obras, que ofrecen el primer indicio de la atención que el artista prestaba a la pintura española y que influenciaron notoriamente a muchos de sus alumnos, y en especial a Coriolano Leudo, son conceptualmente como ejercicios: una especie de entrenamiento académico para su primera serie de retratos.

Santa María comienza dicha serie al poco tiempo de regresar de Europa, simultáneamente con las interpretaciones de la costa de Venezuela, pero con técnica y estilo por completo diferentes. De la sobriedad de estos retratos se deriva que su obra haya sido con frecuencia tildada de "buen gusto", y no sobra, por lo tanto, precisar que ni siquiera en estos cuadros se permitió el artista concesiones a la decoración. Sus colores mesurados nunca explotan los tonos complacientes y románticos de Acevedo Bernal o de Garay. Pocos son los sillones, joyas, cortinajes y demás detalles que adornan sus composiciones. Y si en ellos el color es más severo y más sutil, se debe claramente a especiales consideraciones en su investigación sobre la luz.

El poeta Guillermo Valencia, político conservador y amigo como Santa María del Presidente Reyes, se cuenta entre sus primeros y más notables clientes. Y su retrato, como todos los que el artista realizó en aquella época, acusa cierta influencia de Whistler en espíritu y ejecución. Se reconoce de inmediato en esta obra, por ejemplo, un interés en la fusión y vecindad de tonos y colores estrechamente vinculados. Ante un fondo neutral (característicamente trabajado con ocres y con grises) se muestra sin llegar a resaltar, de cuerpo entero y toda en negro, la imagen inconfundible del poeta. Una luz inexplicada define su figura y logra efectos culminantes en el blanco de sus puños y su cuello. Y su pose y actitud elegantes y aristocráticas, parecen aludir a una mundana dignidad de "dandy" al tiempo que recuerdan su fama de intelectual y de orador.

El retrato, además, conlleva coincidencias que reflejan parte de los argumentos artísticos de más actualidad internacional en esa época. El afán estético de Valencia (no obstante su vocación política y la inclusión de temas sociales en su obra), se encuentra resumido en su osado alejandrino sobre "sacrificar un mundo para pulir un verso". Y fue Valencia quien primero tradujo en el país "La Balada de la Cárcel de Reading" que Oscar Wilde —víctima hasta cierto punto de su olímpica adherencia a la doctrina del arte por el arte— había escrito en el presidio. Whistler, por otra parte, ya había hecho en las Cortes de Inglaterra su brillante defensa de la misma teoría haciendo en el proceso manifiesta la autonomía creativa del artista. Y quizá la coherencia perceptible en el retrato se derive de ese punto lejano de contacto, de esa fe en la moralidad del arte compartida con miras diferentes por el modelo y el pintor.

Cuatro retratos de otras tantas señoras, y el de su hija Elena, expuestos en 1907, hacen evidentes los mismos intereses y objetivos pictóricos. Uno de ellos tiene lugar al aire libre, pero ninguno de los otros representa con detalles la inapelable atmósfera interior que los circunda: no hay objetos, ni paredes, ni perspectivas identificables; solo una especie de bruma (que podría compararse con el "sinfín" de los fotógrafos de hoy), de donde emergen las figuras por virtud únicamente de



"Retrato de Guillermo Valencia" 1904 aprox. Oleo sobre lienzo. 94.2 x 185 cms. Colección particular.

la luz. En algunos las ropas se adivinan delicadas, pero tampoco se representan con exactitud; en otros un sombrero grande en una mano colabora en la elegancia de las poses; y en todos la luz define primordialmente los rasgos de la cara, permitiendo que se diluyan los detalles y límites de lo demás entre las sombras y en la pintura delgada que caracteriza –en contraposición con los paisajes– sus retratos de la década 1900 – 1910.
El más famoso de estos retratos, posiblemente el de María Mancini, fina dama (casada con Ricardo Santa María Vermesch, primo y amigo cercano del artista) quien había posado hacia unos años para Epifanio Garay. Santa María admiraba a su pariente, y hubo de sentirse motivado por su rostro bello y anguloso cuyas facciones son reconocibles en otras obras suyas sin intenciones de retrato. Doña María, vuelve airosa la cara sobre el hombro en este cuadro que fue descrito por Quijano Torres en el Nuevo Tiempo del 7 de julio de 1907 en los siguientes términos:

"En medio de una armonía en tono menor, donde la atmósfera funde su melodía en la melodía de la figura, donde la nota del fondo liga sabiamente su vibración



"María Mancini" 1906. Oleo sobre lienzo. 94 x 185 cms. Colección particular – Madrid.

a las vibraciones de la nota dominante del cuadro, aparece –encarnación de ensueño– la forma esbelta y ágil de una aristocrática dama: la señora Mancini de Santa María. En el verde moribundo de la modulación, como si en follaje emustecente reventase una rosa, florece el rostro vagamente, a lo Greco, poniendo en el paisaje los prestigios de una luz".

"Consonante a éste en tonalidad e inspiración –continúa Quijano Torres– me atrae luego el cuadro en cuyo fondo palpita, sueña, vibra, fulge, se mueve, canta, se desvanece la elegante y espiritual figura de la señora doña Nina Reyes de Valenzuela. La Balada gris de Otoño derrama allí sus lánguidos acordes y el espíritu de la noble dama se difunde por el cuadro como un perfume".

"Sobre un cielo azul, cielo febricente, cielo mañanero, donde la luz entona el himno de la Vida y las diafanidades zafirinas del espacio dicen una estrofa de Ensueño, se destaca en otro cuadro, idealizada, casi incorpórea, la señora doña Mercedes de Rodríguez Mendoza. Las negras blondas del traje, transparentes y sutiles, crujen al viento caricioso de la mañana. La figura delgada, cenceña, parece desprenderse del marco: sugestiva, con sugestión de ritmo, excitante y misteriosa. En el semblante de la dama pueden leerse los versículos que en el libro del alma lleva escritos en caracteres melodiosos y profundos. Y, mientras la cabeza, fina y dulce, mancha con artística mancha el cielo claro, la intención recóndita y caballeresca de la armonía del lienzo se diluye, se diluye hermosa y discretamente en el ambiente diáfano".

"Pero por sobre todos los cuadros –termina embebido el crítico del Nuevo Tiempo– admiro el que representa a Elenita de Santa María, hija mayor del Maestro. Es quizá la mejor y más acabada obra de este artista privilegiado. Sin que pueda tachársele de imitación, sin que decirse pueda que ha copiado, sólo sí que con los grandes Maestros contemporáneos Santa María vuelve y reacciona hacia los Videntes que en épocas lejanas supieron hallar la fuente de Belleza y Verdad perdida entonces bajo zarzas, buscada ansiosamente después por los Ungidos; el Maestro colombiano, en el bello retrato de sù hija ha dejado, vivo y sublime, el sello de Velázquez. La manera de ejecución, el colorido, la intensidad de expresión, el movimiento, la luz, la potencialidad de sugestión, todo en este cuadro maravilloso habla del inspirado pincel del inmortal artista español"[98].

El escrito de Quijano Torres es un buen ejemplo de la aproximación eminentemente temática y literaria que, con pocas excepciones, ha sido una constante de la crítica pictórica en Colombia. Entre todo el almíbar de la nota, sin embargo, la alusión a Velázquez además de inesperada resulta oportuna y perceptiva. Se piensa inmediatamente en obras suyas como el retrato del joven Felipe IV de pie (1626, Museo del Prado, Madrid) al estudiar el último de los cuadros discutidos, como se piensa en el retrato de Rosa Cordero (1875-78, Colección Frick, Nueva York) o en el del Conde de Montesquieu (1891-92, Colección Frick, Nueva York) de James Whistler al apreciar con detenimiento los demás. La figura completa del monarca, su paso, su

actitud y los pálidos reflejos de la luz sobre su piel (e inclusive algunos rasgos de su físico) vienen a la mente a través de esta imagen de Elena de Santa María, y con ellos el respeto que el artista profesaba por el realismo mesurado del gran pintor español, y por la gracia y la calmada dignidad que dentro de un rígido decoro le otorgaba a sus modelos. Es claro que la arriesgada renuncia de Velázquez a tradicionales indicaciones ambientales para establecer la solidez de sus figuras en el lienzo bidimensional —de la cual son precursoras pinturas como "El Bufón Pejerón" (1870 aprox. Museo del Prado, Madrid) de Antonio Moro— no pasó desapercibida para Santa María, como no pasó para Whistler, Manet, John Singer Sargent (1856-1925), Walter Richard Sickert (1860-1942) y muchos otros artistas notables del período.

Santa María había tenido la oportunidad de disfrutar de numerosos cuadros de Velázquez en Londres y París, y es posible que también se hubiera familiarizado con su obra en las colecciones de Madrid, ciudad a la cual debió llegar en más de una ocasión desde San Juan de



"Elena" 1906. Oleo sobre lienzo. 171 x 75 cms. Colección particular — Bélgica.

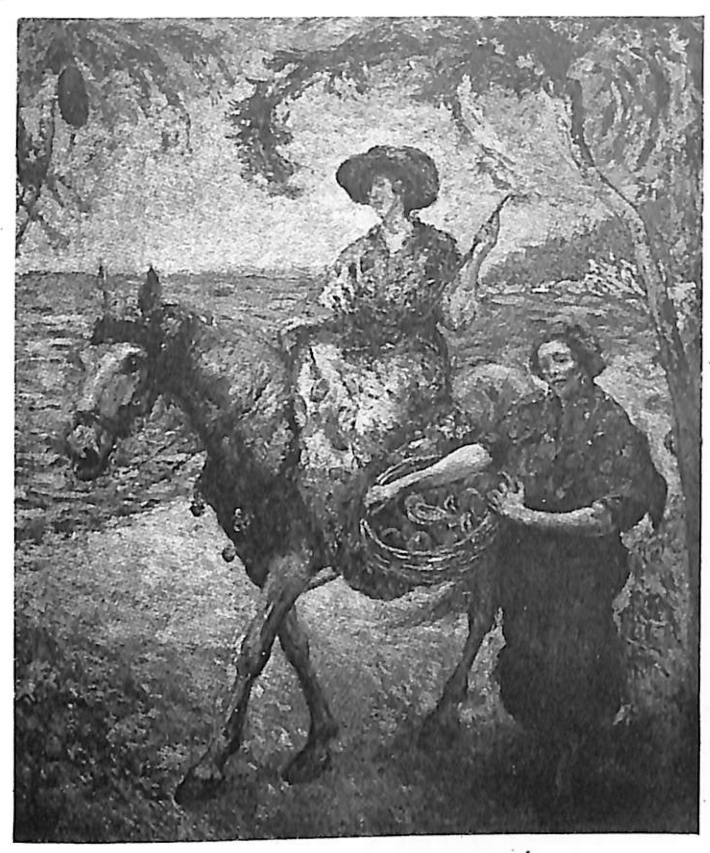
Luz, el pueblito vasco (donde contrajo matrimonio) que había visitado con regularidad durante su permanencia en Francia. Lo cierto es que su admiración por la pintura de Velázquez se hace inescapable en su trabajo a partir de este retrato, y que con esta admiración se relaciona su predilección por fondos imprecisos y neutrales, por pinceladas libres y animadas, y por efectos lumínicos dispuestos de manera subjetiva y arbitraria.



"Doña Adelaida Uribe de Castro" 1906. Oleo sobre lienzo. 151 x 85 cms. Museo Nacional.

Los retratos de Matias de Francisco, de Adelaida Uribe de Castro y Antonio José Restrepo realizados alrededor de 1906 (año en que el artista expone algunas de sus obras en el Foyer del Teatro Colón), conllevan planteamientos similares a los de los cuadros comentados por Quijano Torres. Doña Adela no aparece de cuerpo entero pero emerge sutilmente entre un vestido vaporoso que se confunde con el fondo; y una mano en el escote y otra baja, sosteniendo un abanico, colaboran en la elegancia y espiritualidad de su expresión. Y también con una mano al pecho y otra baja, pero en ellas un papel enrollado y un sombrero, Antonio Jose Restrepo fue pintado en negro y ocres que permiten apenas distinguir la figura del conocido intelectual entre la oscuridad que lo circunda.

Pero los experimentos comenzados en los paisajes y retratos de 1904 sobre la expresividad de la materia y el carácter definitorio de la luz, se convierten rápidamente en elementos seminales en el desarrollo de su obra. En 1907, por ejemplo, Santa María pintó "En la Playa de Macuto" uno de los cuadros más fuertes y ambiciosos de toda su carrera, en el cual además de conjugar su inclinación por el retrato con su devoción por el paisaje suramericano, concretó ya en grandes



"En la Playa de Macuto" 1907. Oleo sobre lienzo. 292 x 246 cms. Museo Nacional.

dimensiones su interés por las texturas. El cuadro tiene un área de más de siete metros cuadrados cubiertos por la espátula en movimientos relativamente largos y sueltos, pero espesos, los cuales le confieren un puesto singular en el arte de este siglo como anuncio temprano de la sensibilidad y los propósitos que determinarían un camino a seguir de especial importancia en la pintura. Camino que condujo a las gruesas e inmensas superficies del Expresionismo Abstrato, y a la cuidadosa consideración de lienzos, pigmentos y otros materiales en escuelas o estilos vigentes actualmente. En 1907 los artistas que como Monet, Vuillard y Bonnard exploraban la sensualidad de la pintura, no habían avanzado propuestas exteriores en tan conscientes y reveladores términos de escala. Ensor había ejecutado y exhibido su famosa "Entrada de Cristo en Bruselas" (1888, Museo Real de Bellas Artes, Amberes), pero su aproximación a la enorme superficie no resulta tan equitativa y directa como en el cuadro de Santa María, sino que atrae principalmente como acumulación sensible y penetrante de detalles anecdóticos y como símbolo de la falsedad y la mortalidad humanas.

"En la Playa de Macuto" ha sido discutido por críticos e historiadores como un cuadro realizado a mediados de la década siguiente, después del contacto de Santa María con la pintura expresionista que avanzaba tajante en la emotiva Europa de ese entonces. El artista, sin embargo, envió esta obra junto con el retrato de la señora de Rodríguez Mendoza al Salón de París de 1908, y un año antes ya Quijano Torres había ofrecido a sus lectores en El Nuevo Tiempo la siguiente e inequívoca descripción de esta pintura: "A orillas de un lago en cuya pensativa quietud se miran el cielo y los árboles, una mujer a caballo, rubia, ardorosa, espléndida, tiende la mirada azul por la ribera, en tanto que su hermosa imagen y la de una negra de los trópicos, vendedora de frutas, que descansa al pie del caballo, tiemblan amorosamente en el alma del agua"[99].

La señora a caballo es María Mancini y el paisaje es el mismo de uno de los pequeños óleos que comentara en 1904 Sanín Cano. Es decir como en "Mujer en la Fuente", "Mujeres en la Fuente" y "Mujer con Canasta" Santa María compuso esta pintura uniendo primero mentalmente las figuras con un paisaje predeterminado. La contraposición es fácilmente detectable en la ambigua localización del grupo en el espacio (delante o atrás de la palmera?), y en su ubicación, como en escena, entre el follaje, interrumpiendo no solo el horizonte sino también la fuerte diagonal que ha empezado a definir con más frecuencia sus composiciones. El color va de suave a intenso, empastándose lo mismo en el azul del mar soleado, que en el amarillo de la playa o en el rojo tropical de las frutas y el vestido. La aplicación generosa del pigmento unifica como la luz la superficie, y alcanza implicaciones de tipo "expresionista" en cuanto distorsiona la realidad reconocible con fines expresivos. Y por lo tanto, así como la obra sugiere un resumen de experiencias (dama y acompañante, retrato, paisaje, caballo), también introduce nuevas pautas y objetivos que absorverán de manera cada vez más terminante, la atención del artista hasta su muerte.

Con "En la Playa de Macuto" (y "Los Llaneros" de 1908, un cuadro inmenso sobre la gesta libertadora, cuya ubicación actual es deconocida), llegaba a su momento culminante el trabajo realizado por Santa María en Colombia. Su prestigio había crecido ante la mirada de sus colegas y la crítica; y su labor frente a la Escuela Nacional de Bellas Artes se comentaba con entusiasta aprobación, como puede deducirse de la nota de Ricardo Acevedo Bernal que, bajo el significativo título "Don Andrés de Santa María – Pintor Bogotano", reprodujo la revista Colombia Artística el 17 de octubre de 1908:

"Escrito el hermoso artículo que el Maestro Sanín Cano publicó en las columnas de la Revista Contemporánea, es tarea difícil hacer con lucimiento un nuevo elogio del artista Santa María. En efecto todas las cualidades que a éste distinguen están apuntadas allí con sorprendente acierto y medido con justicia el valioso aporte que para el progreso de nuestro arte, nos trajo el famoso pintor. A esta hora Santa María ha formado un grupo de

discípulos que con sus obras dicen muy alto hasta donde se puede llegar, cuando el maestro posee ampliamente su arte y es además entusiasta y generoso. En la Escuela Nacional de Bellas Artes rompió los viejos rutinarios moldes, implantó nuevos procedimientos y ante todo promulgó la ley de libertad única fecunda para formación de verdaderos artistas".

"El cuadro que reproduce este periódico nos da idea de lo que es hoy la pintura de Santa María, su última obra "Maternidad" que será publicada próximamente es su obra más completa y bastaría ella sola, para poner su nombre a la altura de los más ilustres. Quien vea con voluntad sus últimos retratos hallará en ellos motivos de deleitación suprema y si es capaz de ahondar un poco bendecirá la mano que condensó en la sencillez de una cabeza todo un poema de vida, de belleza y de verdad".

"Nos prometemos llevar a cabo próximamente un estudio detenido de nuestro ilustre colega en el cual llenaremos en lo posible, las lagunas que la premura nos ha impuesto al escribir este homenaje de admiración sincera"[100].

Las exposiciones organizadas por el artista en Bellas Artes constituyeron igualmente motivo de constante reconocimiento. Sobre la muestra de 1906, por ejemplo, se afirma en Bogotá Ilustrado que "el Sr. Rector Santa María, secundado de manera eficaz por el Cuerpo de Profesores, acopia día por día mayores fuerzas para el Establecimiento, y conduce por los caminos más amplios y más firmes a todos sus discípulos"[101]. El periódico El Artista reproduce en diciembre de 1907 los nombres de los siete alumnos acreedores a "los premios en dinero (entre cuarenta y cien pesos) que debían ser otorgados de acuerdo con el decreto del Gobierno número 1469 de 1905"[102] –decreto cuya promulgación se debió en parte a las gestiones del pintor. Y en vísperas de abrirse la muestra correspondiente a 1908. La Ilustración reproduce, además de algunas de las obras distinguidas en exposiciones anteriores, una cita de Max Grillo en la cual se califica a Santa María como "profesor de los que no transigen con el mal gusto ni entran en arreglos para mistificar al público; de los que tienen gran respeto, un santo respeto por el Arte"[103].

Pero en 1908 había también arreciado la diatriba contra el general Rafael Reyes cuyo gobierno comenzaba a dar muestras de vulnerabilidad frente a los ácidos reproches que por distintas razones se le dirigían. No obstante el considerable progreso que había significado su reforma administrativa, su saneamiento de la economía y de la moneda, sus programas en salud y educación, y su planificada acción en obras públicas y en particular en la apertura y adecuación de vías, "la dictadura" no había alcanzado a plenitud los frutos esperados, y así lo pudo comprobar el Presidente en las famosas "excursiones" a distintas regiones del país que inició por esa época. El restablecimiento de relaciones diplomáticas con los Estados Unidos así como su empeño en concretar el tratado Cortés - Root que legalizaba la separación de Panamá, complementarían su impopularidad. Y aquella seguridad inicial de su administración que le permitiera a Monseñor Carrasquilla proclamar después del atentado de 1906 que "Dios protege a Reyes de manera descarada"[104], se agrietaría rápidamente ante los golpes cada vez más virulentos de una oposición ubicua e implacable. Santa María –quien precisamente pintaba en ese entonces el retrato de Monseñor Carrasquilla que preside el Aula Máxima del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario– como Director de Bellas Artes era un representante del gobierno. Y como tal, el artista resultaba blanco fácil para los ataques injustos e insultantes que eventualmente determinarían su alejamiento definitivo del país.

Es decir, el prestigio de Andrés de Santa María durante su permanencia en Colombia no fue solo limitada sino efímero. En corto plazo, a escasos pasos de su casa, en violento discurso pronunciado en la Plaza de Bolívar, Enrique Olaya Herrera habría de calificar al Presidente (que había dicho admirar) de "pontífice supremo de la farsa"[105]. Y en corto plazo también el pintor sería tildado por los mismos periódicos que ahora lo elogiaban, de apátrida e incompetente[106]. Su reputación - insuficientemente esparcida o arraigada como para trascender argumentos de tal índole– estaba destinada a declinar con la imagen del "quinquenio". Y a pesar de su apoliticismo y su convencimiento sobre la autonomía de la pintura, el artista habría de convertirse en poco tiempo en paradójica víctima de las componendas y la alevosía que con tanta frecuencia genera la política.

92 Actualidades, "El Arte Colombiano en París". **Bogotá**, Bogotá, Mayo 19 de 1905.
93 Quijano Torres, Nuestros Artistas, "Los Cuadros de Santa María". **El Nuevo Tiempo**, Bogotá, Julio 5 de 1907.
94 Gabriel Giraldo Jaramillo. **La Pintura en Colombia**, (México. Fondo de Cultura Económica, 1948), pág. 163.
95 Francisco A. Cano, "Un Artista". **Lectura y Arte**, Medellín, Noviembre de 1904.
96 **El Mercurio**, Bogotá, Octubre 22 de 1905.
97 Rafael Duque Uribe, op. cit., pág. 82.
98 Quijote Torres, loc. cit.
99 Ibid.
100 Ricardo Acevedo Bernal, "Don Andrés de Santa María, Pintor Bogotano". Colombia Artística, Año 1 No. 5 – Bogotá, Octubre de 1905.
101 "Academia de Bellas Artes". **Bogotá Ilustrada**, Serie I No. 3, Bogotá. Enero de 1907, pág. 34.
102 "Escuela de Bellas Artes", **El Artista**, No. 66, Bogotá, Diciembre 14 de 1907.
103 "Bellas Artes", **La Ilustración**, Serie I No. 4, Bogotá, Noviembre de 1908, pág 50.
104 Eduardo Lemaitre, **Reyes**, (Bogotá, Editorial Ipueina, 1952) pág. 290.
105 Ibid. pág 317.
106 "La Reconstrucción destruyó la Escuela de Bellas Artes". **Colombia Artística**, Año 2 Nos. 13 y 14, Bogotá, Julio 20 de 1901.

EL ARTE COMO IDEA EN BARRANQUILLA

POR: ALVARO BARRIOS



El sindicato. Alacena con zapatos. 1.978. Estructura de madera con zapatos. 1er. premio en el Salón Regional de artes visuales de la zona Norte. Detalle. Foto: Rafael Páez.

UNA BREVE HISTORIA

Mi más importante experiencia en los años que dediqué a enseñar Historia y Teoría del Arte en la Escuela de Bellas Artes en Barranquilla, fué mi encuentro con una juventud que aspiraba vivamente a algo más que un título universitario: Toda su potencialidad estaba dirigida primordialmente al acto creativo, hacia el que manifestaba una pasión casi religiosa. Esto me llamó mucho la atención por cuanto Barranquilla, cuyo prestigio artístico es bien apreciado en el país, había producido artistas como Alejandro Obregón, Noé León, Norman Mejía —y quien suscribe estas notas— de los cuales ninguno ha nacido realmente en ella ni recibido allí su definitiva formación artística. La Escuela de Bellas Artes, por otra parte, en toda su historia no produjo un solo nombre cuya importancia trascendiera los patios de la provincia; durante muchos años no tuvo el nivel académico de una carrera universitaria y sus estudiantes eran, en consecuencia, unos intuitivos con ansias de saber, desilusionados muchas veces por un profesorado inepto. Ser un artista culto, de sensibilidad educada y creativa, era, hasta hace muy poco y quizá también hoy, una quimera más. La situación moral de la universidad no era muy diferente a la de los hogares de clases media y humilde —de donde provienen actualmente la mayor parte de los estudiantes de arte en Barranquilla—

para quienes un hijo artista era algo menos que un excéntrico sin futuro, lleno de vagas ideas que no producían dinero ni satisfacciones materiales. Qué podía esperarse de semejante panorama en el que la enseñanza del arte respiraba toda clase de vicios, incluídos la negligencia, la pereza, el desamor por la investigación y la experiencia directa?

Los artistas colombianos hasta la década del sesenta provenían de familias de la burguesía colombiana, educados en otro tipo de vicios, como el respeto por la tradición, cautela ante el experimento y satisfacción conformista con la obra realizada. Los artistas primitivos eran una excepción: Evidentemente eran mirados como auténticas rarezas y en sus biografías no debían faltar anécdotas de cuando fueron policías o estuvieron presos. Los artistas de extracción burguesa, a su vez, sabían darse un toque de bohemia "muy cincuentas" —usando abarcas y tomando ron blanco— ó "muy sesentas" —con collares y vestimentas exóticas—. El camino que se planteara a los artistas de la década del setenta debía ser necesariamente diverso, apoyado —en el caso de Barranquilla— en el fenómeno de que la burguesía dejó de producir artistas para producir técnicos y traficantes (pues ambas profesiones dan status y dinero). No parecía la Escuela de Bellas Artes la indicada para señalar un nuevo camino ya que sus alumnos carecían de los medios que hicieron viable el de sus antecesores, pero fueron precisamente estas circunstancias las que lo motivaron y realizaron. Con todos los medios materiales a su disposición, las generaciones anteriores —a excepción de unos pocos talentos— no sintieron la necesidad de plantearse en profundidad un sostén para su arte y en consecuencia realizaron una obra basada en lo formal, en el gesto emotivo y el gusto estético tradicional. Era una obra sostenida por el gusto y no por el pensamiento, en la que lo espiritual en el arte - en el sentido que le dió Kandinsky fué tomado por ellos quizá con demasiado sentimiento. Las condiciones de esta gente joven era exactamente inversas: Aunque la universidad suministraba el material de trabajo, normalmente éste era de la peor calidad y los alumnos estaban obligados a realizar con él una obra ceñida del todo al más decadente academicismo. Todas las circunstancias eran favorables, pues, al desarrollo de un arte que enfatizara en el contenido y no en su apariencia.

A partir de Norman Mejía, Barranquilla conoció un lenguaje artístico diverso del que Alejandro Obregón dejó como herencia que los artistas jóvenes de la pasada década tergiversaron. Las soluciones formales y conceptuales de Mejía fueron, a partir de su primer premio en el XVII Salón Nacional, la primera manifestación seria y consciente de un Arte de la Actitud en Colombia. Los artistas importantes de los sesentas replantearon el concepto del arte estético mediante la idea de un arte ético, en el cual el contenido fuera sostén y sentido de la obra de arte. En el resto del país algunos de los mejores representantes de esta nueva posición fueron Beatríz González, Santiago Cárdenas y Bernardo Salcedo. Los Salones Nacionales de Arte se vieron precisados a establecer premios generales a las artes visuales, en lugar de aquellos designados a las distintas disciplinas artísticas como pintura, dibujo, escultura, grabado, etc., dada la aparición de obras que no podían encasillarse entre las ya conocidas. Salcedo era un "objetista" y Beatríz González hacía muebles, canastas, bandejas. En 1968, atendiendo una sugerencia mía, Marta Traba programó la muestra "Espacios Ambientales" (1) en la que cada artista invitado propuso un ambiente espacial. El sentido de la exhibición fué tan irritante para el público que al día siguiente de la inauguración el Museo de Arte Moderno de Bogotá fué asaltado y las obras destruídas por algunos estudiantes de la Universidad Nacional. El Arte como Idea nacía violentamente —como la "Horrible Mujer Castigadora" (2)— en el panorama del arte colombiano.

EL CASO DE LOS JOVENES VIEJOS

En la década del setenta empezó a conformarse una generación de artistas colombianos signados por el conformismo y la timidez de sus propuestas. Una generación joven que defendía valores viejos, caducos o fáciles y que tomó lo más decadente de los caminos actuales del arte para expresarlo con mucha pobreza y poca fantasía. El Hiperrealismo, por ejemplo, de por sí caricatura del Nuevo Realismo que Pierre Restany organizara en 1960, fué adoptado por muchos artistas jóvenes para realizar peripecias de un cansancio absoluto. Llenaron las galerías de pinturas y dibujos con el tema de autorretratos, desnudos, bolsos y fragmentos de vestidos sin imaginación y en algunos casos hasta sin oficio. En escultura, puede decirse que los escultores colombianos de hoy no admiten posibilidades válidas de investigación fuera de las obras de los maestros —Negret, Ramírez y Rojas— ni soluciones distintas de las conocidas. La "nueva" escultura colombiana, para sorpresa de todos, es geométrica, unicolor, ensamblada con tornillos, cercana al minimal, purista, etc. Pero no sólamente en el interior del país se realiza el arte más reposado, complaciente y tonto de los últimos veinte años: Con excepción de Barranquilla y algunos artistas de Medellín, hasta Cali se inventa sus propios artistas adormecidos menores de treinta años. Acaban de descubrir el "collage", el lenguaje lírico —dentro de la tierna tradición de Lucy Tejada— el más insípido arte político y la más conformista de las expresiones artísticas que se realizan hoy en Colombia. Estamos viviendo una especie de Patria Boba del arte colombiano. Afuera de nuestras puertas el arte del mundo —y el mundo también es América Latina— es vital, arrollador, sin miedo a los errores ni a los aciertos. Aquí, en cambio, los artistas tenemos que pintar la Sabana de Bogotá para que nuestro arte sea "colombiano" y evitar el anatema de un arte "internacional" o "colonizado". Mientras el tema sean las ventanas del barrio La Candelaria, el Hiperrealismo es "arte nacional". Mientras se pinte a los policías torturando a sus presos, el arte político es "nacional". Algunos han llegado al extremo de colocar los colores de la bandera colombiana en algún lugar de la obra y en fín, por todos los medios se entiende que hacer "arte nacional" equivale a exigirse poco y conformarse con coleccionar premios en eventos nacionales y en dudosos salones en el extranjero (no hay Costa Azul que no premie a un artista colombiano joven (3).







Las fotografías corresponden a diferentes aspectos de **Hojarasca.** 1977. Creación colectiva de El Sindicato, en la galería La Escuela de Barranquilla.

EL SINDICATO

Solitaria, al margen de la parafernalia del arte colombiano, Barranquilla ha hecho lo suyo —criticadísima, obviamente— sin tener en cuenta la angustiosa y equivocada búsqueda de una identidad nacional en nuestro arte. El primer premio al grupo "El Sindicato" en el II Salón Regional de Artes Visuales fué una tormenta pseudo-intelectual que provocó los más extraños desplantes: Desde la amenaza de violencia a los organizadores por parte de artistas descontentos, hasta cartas anónimas a Bogotá denunciando rebuscadas componendas. La sociedad barranquillera, por primera vez de acuerdo con intelectuales de izquierda y con reaccionarios del lado opuesto, se declaró incapaz de aceptar que "300 zapatos malolientes" pudiesen ser considerados como obra de arte. El principal motivo de toda esta ofensiva en contra de los premiados era la institucionalización o aceptación oficial del trabajo de El Sindicato como arte. Antes del premio, "El Sindicato" pudo ser pasado por alto, motivar todo tipo de reacciones veniales, como corresponde a un movimiento o grupo sin la importancia del reconocimiento por parte del "establecimiento". En el anterior Salón Regional, incluso, las obras de "El Sindicato" fueron desconocidas para la premiación y rechazadas para su selección en el Salón Nacional en Bogotá. A pesar de que el Museo de Arte Moderno de Bogotá ya había dado "luz verde" a algunos de sus miembros (4), en Barranquilla las actividades de "El Sindicato" eran consideradas como simples divertimentos de un grupo de muchachos que algún día tendrían posibilidades de realizar un arte serio. Eran demasiadas cosas juntas para una sociedad de provincia:

1o.) Arte de grupo, rompiendo por primera vez en Colombia el mito del artista individual.

2o.) Un grupo que no tiene el origen ni las características burguesas que esa sociedad exige para rodear y apoyar cultural o socialmente a los artistas.

3o.) El grupo realiza un tipo de arte que no corresponde a los esquemas que esa sociedad acepta y mucho menos consume.

Por otro lado, la reacción de ciertos intelectuales de izquierda se explica porque antes que ideólogos de una corriente filosófica o política ortodoxa, este grupo destaca su posición **creativa,** lo que implica ya un rechazo a la calidad de "ser ortodoxo"; sin dejar de tener en cuenta, además, que esas ideologías presentan, entre sus características más definidas, las del amor por lo convencional y un moralismo —en el sentido de "servicio a la causa"— que pretende ser aplicado al arte. Ajenos a este dilema de las ideologías "establecidas" de izquierda o derecha, "El Sindicato" no excluye entre sus armas de ataque las posibilidades que presenta el lenguaje político y que se traducen obviamente en el rechazo al sistema.

"El Sindicato" realizó su primera muestra en 1.976, conformado por un equipo básico de seis artistas, la mayoría egresados de la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla. Desde sus inicios hasta hoy, Alberto Del Castillo, Ramiro Gómez y Carlos Restrepo han sido sus miembros permanentes y los artistas de más influencia que posteriormente ingresaron al grupo fueron Efraín Arrieta y Anibal Tobón. En las once exhibiciones que ha realizado, han pasado por "El Sindicato" distintos artistas, algunos como integrantes —Luis Stand, Antonio Arrieta y Guillermo Aragón— otros, como María Rodríguez, Antonio Caro, Manolo Vellojín y Norman Mejía en calidad de invitados.

Las muestras de "El Sindicato" no se han limitado al lugar que les sirvió de base en un comienzo —el viejo teatro de un Sindicato de principios de siglo en el Barrio Abajo— sino que su radio de acción va desde el local. de la Biblioteca departamental (donde el espacio fué colmado con cantidades de ropa colgada) hasta galerías privadas (la Galería Quintero fué bloqueada con un "parapeto improvisado para estorbar el paso del enemigo") o institucionales (el piso de la galería de la Universidad del Atlántico fué cubierto con hojas secas y árboles) y aún la propia calle (el nueve de abril, un solar fué incendiado ante cientos de curiosos que confundieron el evento con un acto terrorista). Sus actividades incluyen el estímulo de la investigación de artistas que se inician, o la presentación de otros como Antonio Caro, cuya obra es representativa del más reciente arte experimental colombiano.

Algunas constantes del trabajo de El Sindicato han sido las siguientes:

a) El uso de elementos pobres y deliberadamente "antiartísticos" es decir el empleo de una estética diversa cuya presencia ceda a lo que se desea expresar esencialmente.

b) El carácter decididamente anticomercial del grupo.

c) El sentido del humor combinado con la agudeza intelectual y crítica.

d) La disolución cada vez más acentuada del estilo personal a favor de una obra colectiva, que denote una actitud uniforme y clara. No obstante, de acuerdo a las distintas publicaciones en las que el grupo ha podido cimentar su propia ideología, "se trata de lograr un resultado único, que debe, en garantía de su solidez, sacrificar las individualidades y ser respaldado por la actitud investigativa de todos; pero también es necesario decir que el desarrollo de la obra particular de cada uno debe continuar, sin que estas dos soluciones sean incompatibles, ya que de lo contrario no tendría sentido esa actitud investigativa con que se hacen los aportes al grupo, logrando así la exitencia de una obra válida en el desarrollo conceptual del arte" (5).

Sobre la discusión que suscita cada manifestación de El Sindicato, este aclara: "Toda obra de arte es una provocación y está sujeta a ataques. Todo lo que se enfrenta a los valores de la gente hace un choque. Se nos ha criticado la forma de trabajar, se ha dicho que el tipo de material escogido no es artístico, etc. Pero "El Sindicato" es una respuesta a los valores de lo estático. Por lo general la crítica no se ha tomado la molestia de examinar a fondo los motivos que generan nuestras exposiciones. No se ha puesto en relación con la obra, sino frente a la obra" (6) .

Acusados de realizar "mamotretos", cuando "El Sindicato" montó "Fachada" (una muestra consistente en la gigantesca fachada de una edificación de tugurio) invitó a la crítica a enfrentarse entonces "no ante un mamotreto de embuste embuste, sino ante un mamotreto de verdad verdad". (7)

"El Sindicato" es el primer fenómeno de este tipo en el arte nacional. Su desdén por todo lo convencional ha ganado para sus integrantes el título de "recolectores de basura", ya que para un intelectual clásico la actitud del grupo ante hechos transcendentales de la vida nacional no puede ser más irritante. "Si nuestra obra tiene un sabor político —dicen ellos— también es salsa del trópico, es un trabajo alegre. Una consecuencia de las circunstancias del medio ambiente que rodea al grupo. Nuestra actitud ante la realidad puede llevar a una definición frente al comportamiento de los seres, a una inquietud por las situaciones de la vida". (8)

LO QUE HACEN INDIVIDUALMENTE

RAMIRO GOMEZ

Ramiro Gómez y **Efraín Arrieta** son hoy día, probablemente, los artistas más destacados, individualmente, del grupo. El trabajo de Gómez, de una riqueza sin competencia en el joven arte nacional, ha sido siempre realizado con materiales en los que se reconoce el culto a las reliquias de la vida, algunas veces evocativas de los elementos que vivieron con uno, mostrados en su aspecto más hiriente (como una cápsula de vidrio llena de dientes



Ramiro Gómez. **Sin título.** 1.976. Tierra e insecto en caja de acrílico. 6.2 x 4.5 x 1.7 cms.



Efraín Arrieta. **Padre, Hijo y Espíritu Santo.** 1975. Litografía y Collage. 0.70 x 0.50 mts.

de perro) y otras mostrando las transformaciones que el tiempo y la naturaleza realizan en esos elementos (como parrillas cubiertas de telarañas, nidos de avispas, cenizas, plumas y objetos mordidos por animales feroces). Su interés va desde objetos con movimiento propio —máquinas primitivas que trazan formas en el piso o caminan— hasta telescopio para mirar fantasmagorías contra una luz cualquiera. Algunos objetos grandes incluyen triciclos, plantas vivas, ventanas completas, etc. y otros pueden ser usados como relojes (que en lugar de dar la hora están cubiertos de vidrios rotos), anillos, brazaletes, faros de autos y toda clase de materiales cortantes o peligrosos. Su obra está emparentada con el fetichismo y el poder mágico que vive en todo objeto y está cargada de un magnetismo pocas veces manifiesto en el arte colombiano de los últimos años.

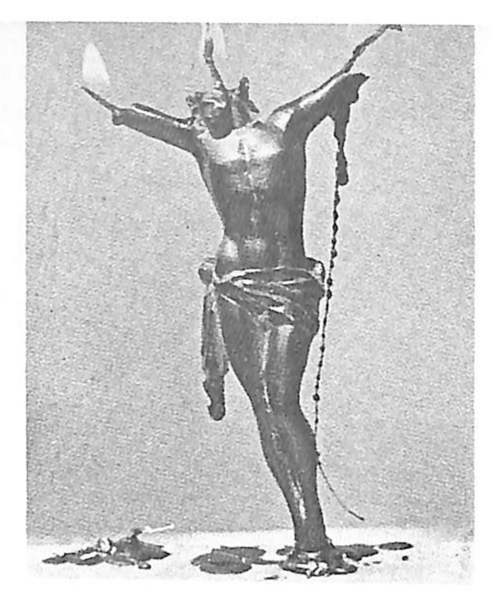
EFRAIN ARRIETA

La característica más curiosa del arte de **Efraín Arrieta** es su despreocupación por un **estilo** específico: obras suyas pueden ser una columna de ladrillos o una polvera llena de escarcha, una bolsa vieja de alimentos de la "Alianza para el progreso", una Naturaleza Muerta real, una pintura con tema de autopistas, un sobre de manila dirigido a Alvaro Cepeda Samudio encontrado en la calle, una foto suya colocada en el Corazón de una imagen de Cristo, una colección de latas aplastadas por los autos en una carretera, un lienzo cubierto de usados papeles para envolver cigarrillos, etc. Aunque en sus trabajos aparece a veces una clara intención política, lo que da cohesión a todo lo suyo es su natural impulso por unificar su arte y su vida, haciendo del primero una especie de diario en el que se describen los aspectos más intensos de sus inquietudes personales.



María Rodríguez **"Nube"**. 1.978. Pintura sobre madera y vidrios rotos. 0.26 x 0.45 mts. x 0.02. Foto: Guillermo Melo.

Dentro de los egresados de la Escuela de Bellas Artes que no pertenecen estrictamente a "El Sindicato" es necesario mencionar la obra de dos artistas de la actitud que merecen toda la atención: **María Rodríguez**, invitada este año al Salón Atenas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, realiza una obra de extraño y misterioso sortilegio. Sus materiales de trabajo son vidrios y espejos que ella somete a temperaturas extremas, al calor primero y al frío posteriormente, logrando un craquelado que luego distribuye, retoca o desarma, para alcanzar, más que texturas y formas, una atmósfera de timbre cósmico y surreal cuya transparencia y profundidad está revestida además de una pasión casi mística por un universo utópico.



Inginio Caro. **Objeto de cera y fuego.** 1978. Objeto moldeado en cera negra que es destruído por el el fuego. 0.25 x 0.20 x 0.05 mts.

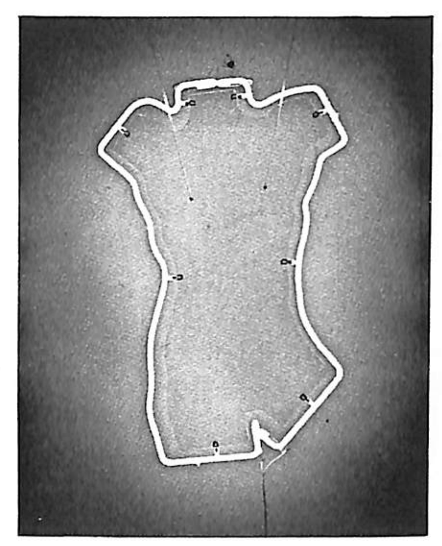
INGINIO CARO

Inginio Caro, por su parte, realiza moldes en cera negra, según el proceso académico del modelado, vaciado, etc., cuyas mechas enciende luego hasta que el fuego las consume, quedando solo el documento fotográfico de la obra y un informe material derretido. La atmósfera que rodea una muestra suya es sugerente y misteriosa, teniendo en cuenta el olor a cera que se consume, la iluminación general, dada sólamente por el fuego que lento destruye las obras y finalmente la dualidad de los temas usados: El "Pensador" de Rodin con la cabeza encendida, una pistola ardiendo por el cañón, o crucifijos con llamas en la cabeza y las manos. Su interés está centrado en el doble poder de la imagen, relacionada con otro tipo de fuego, generalmente interior, que alcanza su clímax al intervenir en ellos el fuego físico. Son evidentes en su obra las alusiones al cirio Pascual y a todos los rituales parafísicos en los que intervienen, simbiotizados, el fuego y la imagen.



Delfina Bernal. **Materia Prima.** 1.978. Litografía. 0.10 x 0.17 mts.

EL GRUPO 44



Eduardo Hernández. **Aura de Tronco.** 1978. Vidrio y Luz de Neon. 1.00 x 0.80 mts.



Alvaro Herazo. **Mapa Imaginario.** 1978. Dibujo y acuarela. 1.00 x 0.70 mts.

A partir del II Salón Regional de Artes Visuales tomó forma un segundo equipo de investigaciones en el nuevo arte de Barranquilla: El "Grupo 44", integrado por Delfina Bernal, Anne Bertrand, Fernando Cepeda, Ida Esbra, Alvaro Herazo, Eduardo Hernández, Christiane Lesueur y Víctor Sánchez, a diferencia de "El Sindicato" no realiza obra colectiva sino investigaciones de grupo para ser aplicadas al trabajo individual o a la divulgación didáctica como crítica de arte, estudios sobre hechos, corrientes artísticas o situaciones del arte en general. Sin embargo sus miembros consideran entre sus proyectos la realización de obras colectivas al aire libre, aprovechando al máximo las modificaciones que la naturaleza o el hombre hayan trazado en el medio ambiente.

No todos sus integrantes realizan obra plástica: algunos cumplen labores importantes para el desarrollo de las investigaciones, como entrevistas, traducciones y periodismo de arte. Entre sus miembros hay tres arquitectos y una fotógrafa y la mayoría combina la realización de su propia obra con la enseñanza universitaria de Teoría del Color, Historia del Arte y Diseño Básico.

DELFINA BERNAL

La obra de **Delfina Bernal** se refiere al sueño de la abundancia en una sociedad de supermercados y cocinas electrónicas como es actualmente la de Barranquilla. Sus "comidas maquilladas" son litografías en las que aparecen generalmente bandejas llenas de comidas sin procesar, en las que alternan tomates con pintalabios que luego colorea a mano con tonos irreales, al estilo de los colorantes con que luego se maquillan los productos que el público consume. La materia prima (tipo carne sintética, cereales, etc.) con que se engaña visualmente al consumidor, es dramatizada y llevada al paroxismo por la Bernal empapelando paredes enteras, columnas, etc., a la manera de los muros de las ciudades en las implacables guerras comerciales. Lechugas repintadas de verde turquesa, mandarinas fucsia, limones verdes pistacho, recuerdan las destempladas imágenes del **videotape** a colores en una ciudad como Barranquilla, en la que desde hace un año diariamente se ven los programas del día anterior de la televisión de Miami. Siendo Barranquilla la ciudad más impersonal de Colombia, es obvio que la obra de Delfina, aún a los ojos de los ortodoxos, refleje una situación nacional que no apela a las mujeres de Puerto Colombia con guacamayas entre las palmeras, sino a algo mucho más **barranquillero,** como el Betamax y la fiebre del monopatín.

ALVARO HERAZO

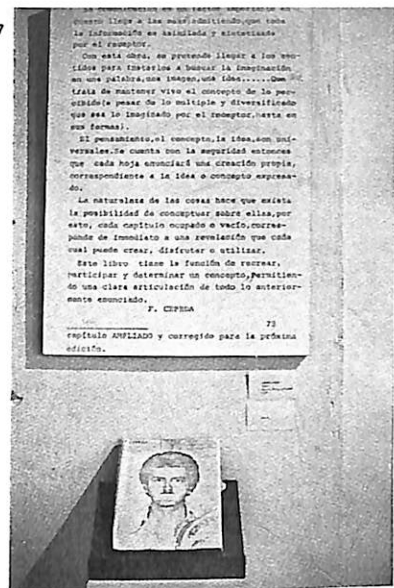
Después de haber realizado por años una obra sin importancia, **Alvaro Herazo** dió muestras de una sorprendente pureza intelectual en su trabajo reciente, relacionado con una geografía Fantástica,que realiza con todas las convenciones de la geografía clásica. Mapas poblados de ciudades utópicas, montañas y valles imposibles que surgen de imaginarios movimientos telúricos; postales y folletos para visitar los parajes que su fantasía ubica en esos mapas, así como pasaportes para viajar a ellos (que pueden ser adquiridos por el público), forman parte de todo un lenguaje que si bien a veces parece visualmente árido, en las acuarelas "turísticas" hace más obvia la imaginación y la poesía de las situaciones que plantea.

EDUARDO HERNANDEZ

La obra de **Eduardo Hernández,** una de las más nítidas y serias del nuevo arte de Barranquilla, consiste en torsos de vidrio plano rodeados de un "aura" de luz neón que tiene relación con sus investigaciones metafísicas y paranormales. Las constantes de estos trabajos son el misterio que de ellos emana y la impecabilidad con que son realizados. El mismo material empleado, frágil, transparente y flotante, les imprime un carácter etéreo que expresa claramente la idea que contienen.

FERNANDO CEPEDA

Por su parte **Fernando Cepeda**



Fernando Cepeda. **Arte-libro.** 1978. Libro y fotografía.

trabaja con publicaciones un poco autobiográficas en las que utiliza libros, folders, y archivadores en general que deben ser revisados por el público y en los que a veces este mismo interviene consignando en ellos sus opiniones o completando lo que apenas estaba iniciado. Su obra, intelectual y compleja, tiene el interés del documento y la (en este caso) rara adición de la fantasía.

JAVIER BARRIOS

El último en aparecer dentro del campo del arte como idea, y al margen de los grupos mencionados, es **Javier Barrios,** quien presentó en el II Salón Regional un "Homenaje a Francis Picabia" consistente en un gran toldo negro suspendido por cuerdas y piedras. Todos sus trabajos hacen referencia a los artistas del Dadaísmo y en especial a Marcel Duchamp a quien dedicó el "Novio desnudado por las doncellas incluso", especie de velo para cubrir un cuerpo humano en el que se combina la expresión corporal y un objeto de tela, carbones y piedras.

Hay otros artistas que trabajan en campos distintos del arte como idea en Barranquilla, aunque su evidente minoría nos hace concluír que el interés de los artistas jóvenes está hoy enfocado hacia las diversas facetas del Arte de Sistemas. Las dos principales objeciones a esta situación de avanzada son, por parte de la reacción unánime del público y la crítica, las siguientes:



Javier Barrios. **El novio desnudado por las doncellas incluso.** 1978. Actuación y objeto de tela con piedras. Foto: Daniel García.

a) El arte debe poseer determinadas características que permitan considerarlo como tal y esas características deben residir en un **objeto.**

b) El Arte como Idea es un arte ajeno a las circunstancias colombianas y por tanto su desarrollo en el país carece de validez.

En la voz del primer manifiesto del "Grupo 44", los artistas de Barranquilla responden: "En su origen el Arte Conceptual se planteó como una empresa dedicada en primer término a un exámen teórico del concepto Arte y en segundo término a la producción de conceptos como Arte. De hecho los artistas conceptuales no estaban pues obligados a crear objetos, a menos que uno los describiera como "objetos de pensamiento", o a usar los medios artísticos tradicionales. Con esto los artistas planteaban el hecho de que el arte no era la relación armónica entre las partes y el todo sino un producto de deliberación humana consciente y que las obras de arte son ante todo **significados.** Con esto también se devolvía a la profesión de artistas, acosada por el mercado del arte, una dignidad que estaba en peligroso trance de perder. Lo anterior no implica que esta nueva manera de ver y de plantear el arte sea la única que los artistas emplean en su deseo de comunicarse. Muy buenos artistas como sucede en Colombia siguieron utilizando los medios tradicionales que en la sociedad burguesa el arte había adoptado. En Colombia, propuestas estéticas de tipo conceptual se han dado de forma esporádica sin que muchas veces los entendidos y el grueso público las acepten como válidas. Con el envío de los artistas de la costa al XXVII Salón de Artes Visuales, adquiere pie firme la teoría de que allí el arte se mueve dentro de las coordenadas del Arte Conceptual, con lo cual la costa adquiere una fisonomía propia dado que el arte que se realiza en el interior de la república sigue planteándose dentro de los métodos y los conceptos tradicionales del arte. Si generalmente el Arte Conceptual es mirado despectivamente, generando asombro e indignación, debe aclararse que gracias a él nociones como el tiempo, el espacio, la luz, el sonido, los olores, tanto en sus implicaciones externas como internas en el ser adquirieron una riqueza y una amplitud de miras que el arte planteado en términos tradicionales no podía alcanzar. Otro estigma que suele acompañar a los artistas que en Suramérica realizan arte conceptual es el de "colonizados mentales". A esto se puede responder que el arte no es propiedad de ningún país sino que es un hecho que surge de lo que se ha llamado "el espíritu del tiempo" —utilizando las teorías de Marshall McLuhan— en un mundo que ha llegado a ser por las comunicaciones una **aldea global,** es decir: A un mundo que en teoría no tiene fronteras corresponde también un arte que sirviendo de lenguaje exprese esto, es decir un **arte sin fronteras.** (9).

(1) Participaron Santiago Cárdenas, Ana Mercedes Hoyos, Alvaro Barrios, Felisa Bursztyn y Bernardo Salcedo (quien exhibió el baño del museo como obra suya).

(2) De Norman Mejía, 1er. Premio de pintura, XVII Salón Nacional.

(3) Clásicos eventos internacionales de falso prestigio, son los realizados en Cagnes sur Mer y Mónaco.

(4) Alberto Del Castillo, Ramiro Gómez y Carlos Restrepo han sido invitados sucesivamente al "Salón Atenas" y Efraín Arrieta fué invitado a la muestra "Barranquilla" - Medellín - Cali".

(5) Alberto Del Castillo, "Diario del Caribe", Octubre 13 de 1976.

(6) "El Tiempo", abril 3 de 1977.

(7) "Diario del Caribe", Marzo 18 de 1977.

(8) "El Tiempo", abril 3 de 1977.

(9) "El arte y el concepto hoy"; Grupo 44, Suplemento del Caribe, 18 de junio de 1978.

ALVARO BARRIOS
Barranquilla, Agosto de 1978

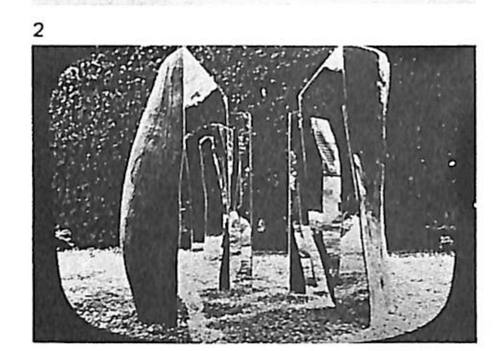
EL GRUPO CAYC

POR JORGE GLUSBERG

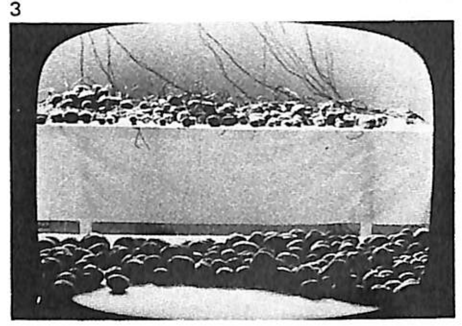
Ante la importancia del artículo sobre **"El grupo de los trece"** que a continuación presentamos, pedimos excusas a nuestros lectores por la escasa información técnica que se logró obtener sobre las obras que lo ilustran.

1

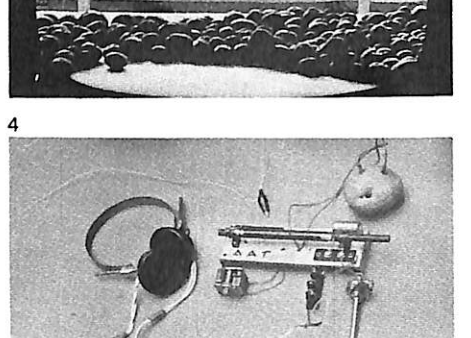
2



3



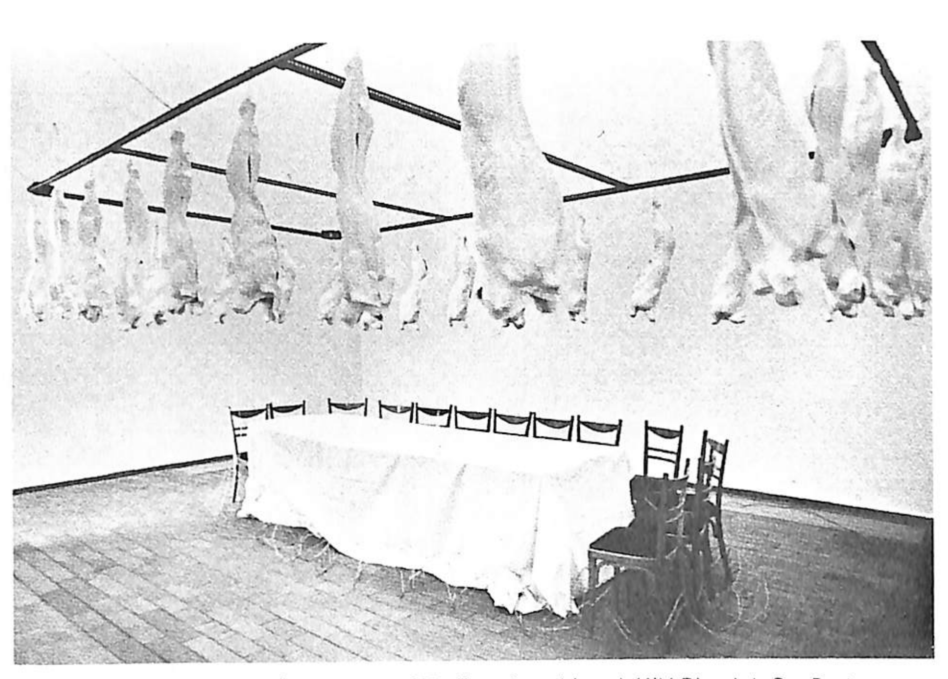
4



5



1 Jacques Bedel
2 Jacques Bedel
3 Víctor Grippo
4 Víctor Grippo
5 Leopoldo Maler



Leopoldo Maler. **La última Cena.** 1978. Espacio ambiental. XIV Bienal de Sao Paulo.

Jerzy Grotowski era ya un nombre descollante en los círculos teatrales del mundo entero cuando vino a Buenos Aires a mediados de la primavera de 1971.

Este polaco oriundo de Rzeszow y licenciado en la Escuela Superior de Teatro de Cracovia, había iniciado su profunda renovación estética en 1959, al fundar en la pequeña ciudad de Opole el Teatro de las Trece Sillas ("Teatr Trzynastu Rzedon"), luego de haber colaborado en el montaje de algunas piezas ("El Tío Vania" de Chéjov, "Las Sillas" de Ionesco) en el Stary de Cracovia.

Fue en Opole donde, en colaboración con Ludwik Flaszen, desarrolló Grotowski los fundamentos y premisas metodológicas de ese fenómeno que él mismo denominaría "teatro pobre" y que terminaría por situarlo junto a los grandes y contados creadores del siglo en la materia: Stanislavski, Meyerhold, Vachtangow, Dullin, Artaud, Baty, Brecht. La influencia de Grotowski (o "El Buda", mote que le han dado sus colegas polacos) empezó a irradiar más allá de las fronteras nacionales, extendiéndose como un reguero a Europa Occidental, Estados Unidos, América Latina, Japón y Oceanía.

Hacia 1965 Grotowski instaló su "teatro laboratorio" en Vroclavia, pero solo seis años después se presentó en Varsovia, la capital, al cabo de existosas giras que lo llevaron a Nueva York, París, Londres, Roma, Madrid. Admirado y combatido con la misma vehemencia, la huella de sus enseñanzas y sus prácticas se sintió en los escenarios de esos centros y de otros tan distantes como Melbourne y Tucumán, México y Kyoto. Ni siquiera la comedia musical —una de las formas teatrales de mayor consumo en el mercado anglosajón— rehuyó la prédica de Grotowski: "Hair", sin duda, ya nada tiene que ver con "Hello Dolly!" o "Call Me Madam".

Debemos recordar que su influencia se había expandido en proporción inversa al número de especta-

dores de sus montajes. La trece sillas de Opole aumentaron solo a unas cuarenta en Vroclavia, sin olvidar que, aparte de estas estrecheces —buscadas por Grotowski—, no es común la posibilidad de presenciar sus puestas, al menos, no tan común como en Nueva York o París. Y que, además,cuando se ha presentado en el exterior lo hizo en salas con capacidad de un centenar.

Según un crítico, "si se sumaran todos los espectadores que ha tenido Grotowski, su número con seguridad resultaría inferior al que asiste en tres días a una pieza de Ginger Rogers en Londres".

Peter Brook, el talentoso director inglés, sostiene que Grotowski "es único". "Porque nadie más que él, después de Stanislavski, ha investigado la naturaleza de la interpretación: sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y ciencia de sus procesos mentales, físicos, emotivos", añade.

"Posiblemente, el de Grotowski es el único teatro de vanguardia cuya pobreza no es un obstáculo, donde no poseer dinero no es una excusa para la utilización de medios inadecuados que automáticamente destruyen los experimentos —dice Brook—. En el teatro de Grotowski, como en los auténticos laboratorios, los experimentos son científicamente válidos en tanto que se respetan las condiciones esenciales".

EL TEATRO POBRE

En un artículo escrito en 1965 señalaba Grotowski que, por querer delimitar el hecho teatral, él y sus colaboradores eliminaron progresivamente del espectáculo todo aquello que tuviese características peculiares: el maquillaje, los efectos de luz, las decoraciones, el fondo musical, en una palabra, la escena misma. "Empíricamente hemos constatado que el teatro, privado de todos estos encajes y bordados, no deja de existir. Por lo contrario, deja de existir cuando se disgrega la comunicación entre el actor y el espectador, cuando desaparece el diálogo directo entre ellos, viviente y palpable". agrega.

"Vieja verdad, dirán ustedes. Sí, si nos referimos a la teoría del teatro —continúa—. Pero, puesta en escena, esta verdad revela importantes consecuencias. Impide ver en el teatro una síntesis de las diversas disciplinas: literatura, pintura, arquitectura, música, arte del actor (bajo la dirección del director). Ver el teatro como una síntesis de las artes, lleva a confirmar que actualmente reina sobre el escenario eso que con mucho gusto llamaría "rico", pero lo confirma en cuanto a sus debilidades".

A este medio "parásito" a esta "empresa de cleptomanía artística", opone Grotowski su "teatro pobre". "prácticamente —indica— hemos renunciado a la escena. Lo que es verdaderamente indispensable en la sala vacía, donde se puedan disponer los sitios para los espectadores y para los actores de forma distinta para cada espectáculo". Pero aquella renuncia no lo es todo sino el principio necesario para alcanzar el hecho artístico, en este caso, el hecho teatral.

Sería erróneo, sin embargo, limitar el alcance de las experiencias de Grotowski al ámbito para el cual las desarrolló. En efecto, sus postulados van más allá del teatro, hasta sumarse a las doctrinas estéticas de vanguardia de las décadas del 60 y del 70, que miran en el arte un medio de conocimiento y participación, un espejo de las condiciones del ámbito social donde viven.

Es Grotowski quien propuso "hacer el vacío en nosotros, para colmarnos". Y, también: "El arte es una maduración, una evolución, un alzarse que nos hace emerger de la oscuridad a una llamarada de luz". También es Grotowski el autor de estos conceptos:

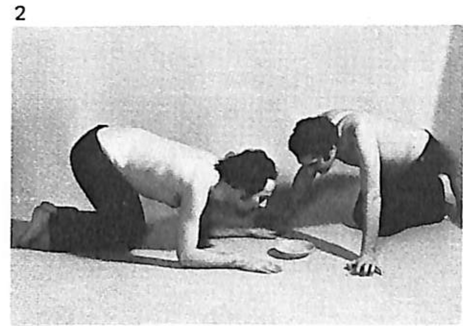
"Debemos tender entonces a descubrir la experiencia de la verdad sobre nosotros; arrancar las máscaras detrás de las que nos escondemos diariamente. Debemos violar las estereotipaciones de nuestra visión del mundo, los sentimientos convencionales, los esquemas de juicio..."

"Un acto de creación nada tiene que ver con las satisfacciones externas, con las convenciones de la civilización humana; o, lo que es lo mismo, las condiciones de trabajo en las que todos se encuentran a gusto. Ello, por lo contrario, exige un máximo de silencio

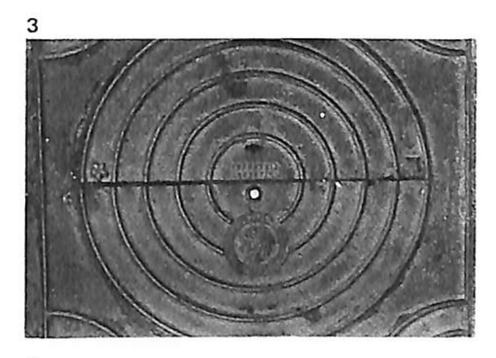
1



2



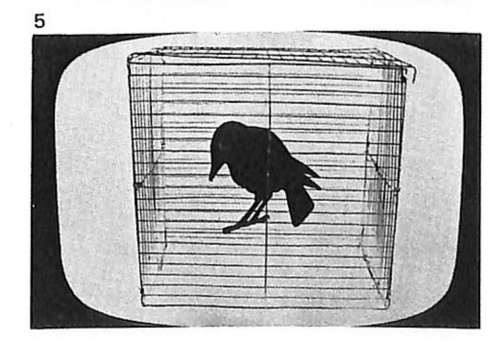
3



4

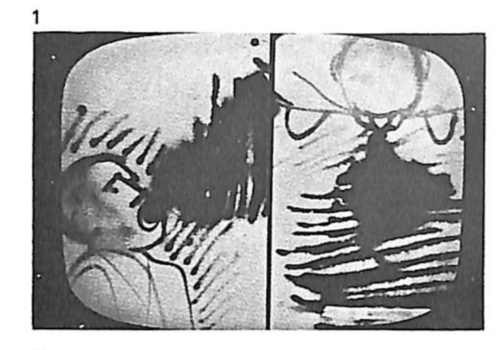


5

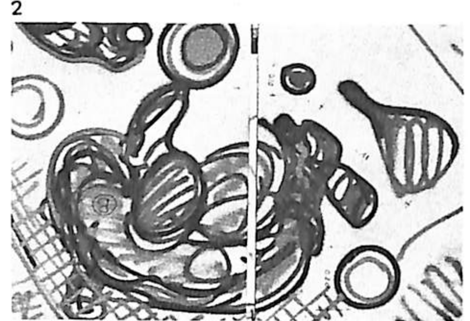


1 Luis Pazos
2 Luis Pazos
3 Jorge Glusberg
4 Jorge Glusberg
5 Jorge González Mir

1



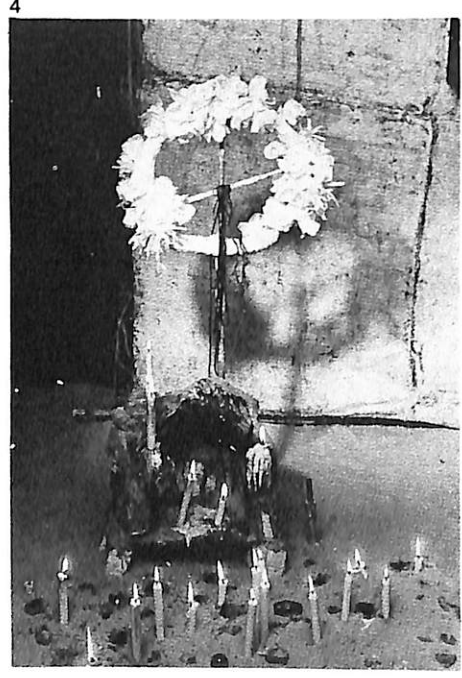
2



3



4



1 Clorindo Testa.
2 Clorindo Testa.
3 Alfredo Portillos
4 Alfredo Portillos

y un mínimo de palabras. En la creatividad que a nosotros nos importa, discutimos a partir de propuestas, acciones y organismos vivos, no a partir de explicaciones. Cuando por fin nos encontramos siguiendo las huellas de algo difícil y casi intangible, no tenemos derecho a perderlo frívola y despreocupadamente".

"Si queremos ahondar realmente en la lógica de nuestro comportamiento y de nuestro pensamiento, y llegar a sus zonas escondidas, a su motor secreto, todo el sistema de signos construído por la representación debe erigirse en una llamada a nuestra experiencia de hoy, a la realidad que nos sorprende y nos conforma, a esa lengua informada por el gesto, por el murmullo, por la entonación observada en la calle, en el trabajo, en el café, en la palabra que emana de los comportamientos humanos hechos para nuestra observación...".

UNA MAÑANA DE 1971

Muchas de estas reflexiones fueron desgranadas por el propio Grotowski el viernes 12 de noviembre de 1971, de las once de la mañana hasta las cuatro de la tarde, en la sede del CAYC adonde lo habíamos invitado para escucharlo y debatir sus ideas.

La extensa charla de Grotowski y el diálogo posterior con él —fuera del CAYC lo esperaba un automóvil, pues de allí debía salir para Ezeiza y emprender el retorno a Polonia— fueron el origen del Grupo del CAYC. Porque, días más tarde, enviábamos veinticinco invitaciones a otros tantos artistas visuales para conformar un equipo de trabajo a la manera del "laboratorio" grotowskiano. En rigor, esta noción de equipo se adecuaba perfectamente a las directrices que habían cimentado el CAYC.

De los 25 invitados, luego de varias reuniones, quedaron 13: la casualidad, el azar, habían repetido el número de sillas del teatro que Grotowski fundara en Opole doce años antes.

El Grupo realizó su primera exhibición a mediados de 1972, en la muestra **"Hacia un Perfil del Arte Latinoamericano"** (III Bienal Coltejer; Medellín, Colombia), junto a otros autores; a ella siguió la de **"Arte de Sistemas II"** (Buenos Aires, septiembre); pero la primera exhibición particular fue en diciembre de 1972, en las salas del CAYC: **"El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas"**.

Para esta ocasión escribimos un breve texto que intentaba definir las orientaciones del Grupo: decíamos entonces:

"El artista es el eslabón de una cadena que se extiende por encima de las ondas concéntricas del campo cotidiano de la vida del hombre. Los poderes que manipula lo mantienen en una posición de modelizador de la realidad cotidiana, de creador de nuevos entornos, de humanizador de la geometría, de responsable por la materialización de hechos culturales, a través de la acción y el pensamiento, introduciendo su imaginación, sus diseños, sus deseos, en función del contexto social".

"No hay dudas acerca de la certidumbre de su papel al servicio de la sociedad, del artista en la sociedad contemporánea; como "hacedor de lo artificial", pero es evidente que ya no opera solo; acciona en un entorno social —aunque al servicio del individuo— y se prepara —a través de la discusión y el diálogo— para entrar en los umbrales de un nuevo tipo de sociedad".

"En esta actividad visionaria o profética, como anticipador de nuevas realidades, el artista se mueve más cómodo trabajando en un grupo de pertenencia, comprendiendo por grupo —según Newcomb— 'la reunión de dos o más personas, que comparten normas respecto de ciertos elementos y cuyos roles sociales están estrictamente intervinculados'."

"A través del Grupo de los Trece será posible observar los efectos de una acción recíproca y su evolución. En su iniciación no habrá sabido capear sus crisis emocionales, y lucha con los mismos conflictos —dependencia y libertad— que el adolescente; hasta llegar constructivamente a la madurez, que le permite aclarar y explicitar sus fines y objetivos, sin esfuerzos inútiles, planeando el y su futuro, logrando la colaboración y competencia de sus miembros, desarrollando la solidaridad sin anular la personalidad de cada uno, encontrando finalmente un equilibrio entre la pro-

ductividad del grupo (función del sociogrupo) y las necesidades personales de sus integrantes (función del psicogrupo)".

He aquí sus nombres: Jacques Bedel, Luis Benedit —quien pertenecía al Consejo de Dirección del CAYC desde sus comienzos— Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala y el autor de estas páginas.

Ya para VIDA Y LIBERTAD entonces se encontraba en Buenos Aires el célebre psicoanalista y pensador inglés David Cooper, a quien el Grupo invitará para desarrollar con él un intenso examen de la problemática interna del sector. Así, durante ocho meses, nos constituímos en un meta-grupo coordinado por Cooper, que no solo rastreó las ansiedades de cada uno de los miembros y sus motivaciones interpersonales, sino las relaciones entre arte y sistema cultural, y arte y destinatarios, además de bosquejar el modelo de una nueva sociedad. Si la influencia de Grotowski había determinado la formación del Grupo, la de Cooper ayudó a su consolidación como tal.

Con el correr del tiempo, cinco integrantes se alejaron —algunos, porque pasaron a residir en Europa— dos artistas aceptaron sumarse al Grupo: Leopoldo Maler, Clorindo Testa. El número 13, blanco de las superticiones para tantos, se redujo a 10 (Bedel, Benedit, Grippo, González Mir, Maler, Marotta, Pazos, Portillos, Testa y quien esto escribe). Por lo demás, el círculo tomó, sin que nos esforzáramos en ello, el nombre de la institución en cuyo interior había nacido y a la que no podía sino encarnar. De esta manera surgió, hacia 1975, el Grupo CAYC.

Parece obvio decir que la recomposición del plantel de sus miembros, tanto como la nueva denominación, no modificaron —quizá, más bien, las robustecieron— sus operaciones y metas. En fin de cuentas, no nos habíamos planteado sino una manera de pertenecer a nuestro medio cultural y una actitud de auténtico servicio.

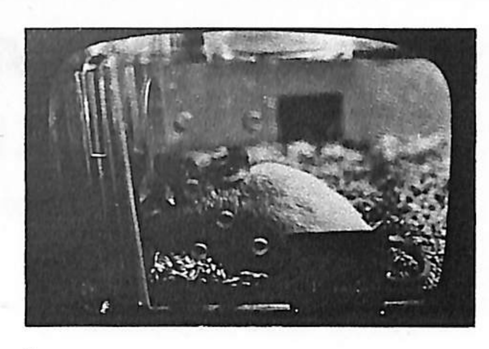
Era necesario abandonar la posición tradicional que considera al artista como un privilegiado, el dueño de la verdad, el intérprete exclusivo de los significados del sistema dentro del cual está inserto. Nuestros mensajes no solo intentaban un cambio radical en lo formal (posible reproducción masiva, materiales económicos, metodologías anónimas), sino que proponían, y siguen haciéndolo, análisis de contenidos.

La premisa fundamental del Grupo CAYC es la de no competir con marchands ni galerías, para no entrar en el circuito mercantil que asigna valores monetarios a las obras. Esto no significa oponerse a que los objetos artísticos se incorporen a la senda de la circulación de consumo, sino permitir la superación del circuito cerrado de una cultura no siempre al alcance de todos sus destinatarios. Ayer, como hoy, el Grupo busca favorecer el proceso de comunicación establecido entre creadores y auditores, entre espectadores y realizadores, sin entrar en las redes del comercio.

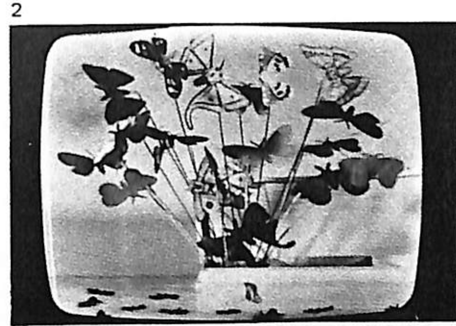
Por eso decidimos promover casi con exclusividad hechos experimentales, entendiendo que el arte no es una propiedad individual sino que debe estar ligado a la vida, que debe ser un proceso educativo y de humanización. Sin el arte, creemos, el hombre es inconcebible; está verdaderamente vivo cuando advierte que puede ser un creador, y en todos los campos, no solo en el del arte mismo. No se equivocaba el Conde de Lautréamont, hace cien años, cuando declaraba: "La poesía no debe ser hecha por uno sino por todos".

Estamos, naturalmente, en contra del conservadorismo artístico. Pero, también, en contra de la falsa vanguardia o el falso cambio. Nuestro interés es el de propiciar la supremacía del hecho creador y reivindicar el hecho artístico como problema, como acontecimiento cultural, como conciencia del hombre al más alto nivel. El Grupo del CAYC persigue, por lo tanto, un arte autónomo, argentino y latinoamericano, pero un arte activo de investigación, de descubrimientos, dirigido únicamente a los valores humanos de la vida y la libertad.

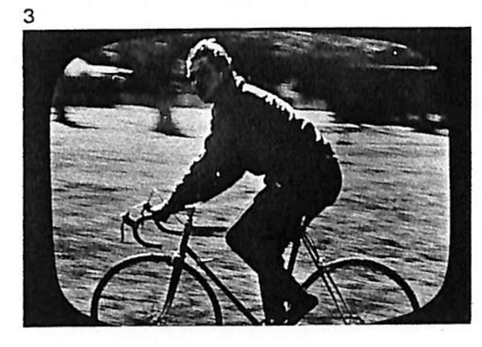
JORGE GLUSBERG



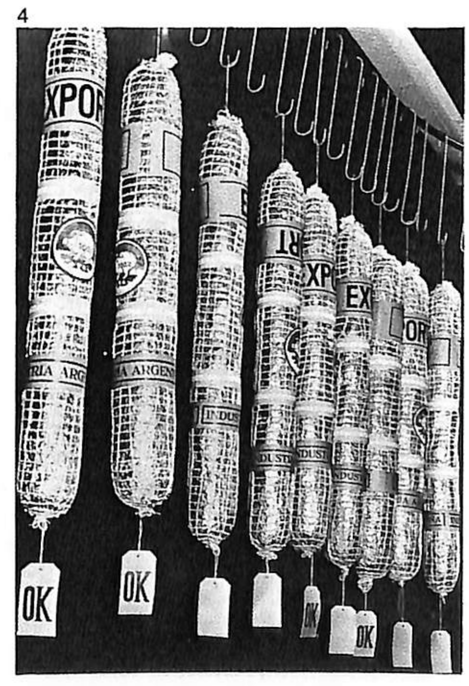
2



3



4



1 Luis Benedit
2 Luis Benedit
3 Vicente Marota
4 Vicente Marota

EL ARTE EN MEDELLIN

POR ALBERTO SIERRA

Bogotá sufrió su proceso de actualización en las artes plásticas hace más de dos décadas cuando un grupo de artistas de provincia fue consciente de su nueva situación urbana. Botero, Negret, Ramírez, Grau, Rojas y, posteriormente, Beatriz González y Alvaro Barrios, bajo el estrepitoso y saludable dogmatismo de Marta Traba, sacaron a Bogotá de su enclaustramiento.

El gran arte colombiano que entonces surgió, el de los "maestros", no fue capaz por sí solo de generar movimientos similares en las nuevas ciudades colombianas como Barranquilla, Medellín y Cali. Estas se encerraron casi definitivamente en su caparazón de provincia, acentuando los defectos que esta polarización producía.

Fue entonces cuando aparecieron los grandes eventos de carácter internacional, como las bienales de Coltejer y de Cartón de Colombia, ubicadas extrañamente fuera de Bogotá y que condicionaron, al establecer paralelos con el arte internacional, que la creatividad tuviese al menos la información como medida en una confrontación universal.

El grabado y el dibujo, y nunca el diseño gráfico, sin razones claras, limitaron (limitación impuesta por ellos mismos, salvo Mary Paz Jaramillo) las realizaciones de los artistas de Cali quienes han tomado las manifestaciones gráficas más como problema técnico que como enorme posibilidad creativa. Su habilidad está en la consecución de la técnica y su debilidad en el escaso aporte conceptual.

En Medellín, en cambio, la libertad



Alberto Sierra. **La Generación Urbana.** 1.975 Collage con base a la obra "Antioquia" de Rafael Saenz. 0.27 x 0.21 mts. Colección Oscar Salazar. Medellín

y riqueza de las tres bienales de Coltejer, ayudaron a los artistas jóvenes a configurar una mayor diversificación en sus planteamientos. Estos eventos evidenciaron y exaltaron en un medio provinciano el arte como concepto universal, dejando sin bases la ya mediocre escuela de paisajistas que existía.

Terminadas las bienales de Coltejer en 1972, surgió la "generación urbana" enriquecida por la información y consciente también de que sus planteamientos debían crecer alrededor de su medio, la ciudad, con la ventaja de la apropiación deliberada de la tradición plástica nacional, lo cual suponía la asimilación previa de un patrimonio universal y de un patrimonio plástico colombiano. De esta manera, el grupo de Medellín enriquece y renuevà la producción plástica de la generación de los cincuentas en Colombia, gran época del arte nacional, y primer momento en que éste comparte conceptos universales en su definición.

"Cali, Barranquilla y Medellín", exposición organizada por Eduardo Serrano en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, fue la primera tentativa de presentar a nivel nacional las realizaciones de los jóvenes artistas de estas tres ciudades. Sólo, individualmente o en pequeños grupos habían mostrado su obra en las galerías locales.

Posteriormente, el mismo Museo de Arte Moderno, organizó, con gran despliegue, una exposición de once artistas de Medellín que llamó "Once Antioqueños", definitiva en la señalación del grupo y con una referencia numérica que no dejó de de crear cierto recelo de exclusividad.

"Los Once" forman un grupo de artistas que trabajando individualmente, luchan por crear en su ciudad un arte nuevo y en el marco nacional contribuyen al rejuvenecimiento del llamado arte colombiano.

Arquitectos en su mayoría, autodidactas casi todos, libres de los posibles vicios que la academia implica, tienen como característica, además de su ciudad, la intención casi única de materializar sus conceptos en objetos de arte, "tradición" del arte universal ya arraigada en el medio Colombiano.

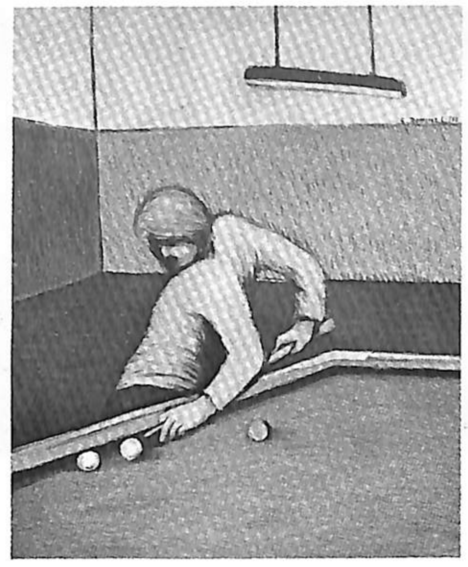
En contadas ocasiones, algunos de ellos han considerado individualmente el desarrollo de su obra dentro del problema del arte como actitud estética; pero, en el fondo, "los once" parecen tener (aunque trabajen individualmente) la consideración de la obra de conjunto como actitud, como confrontación a un medio que todavía hoy se resiste a considerarlos como sus únicos artistas urbanos. El permanecer aparentemente unidos, los hace un beligerante grupo de presión y adquieren así, lentamente en su ciudad y con más claridad fuera de ella, el status que ambicionan.



Oscar Jaramillo. **Sin Título.** 1974. Lápiz y trementina sobre papel. 0.44 x 0.33 mts. Colección particular.

El primero y más lógico procedimiento en la toma de conciencia de la ciudad, estuvo en detectar y manipular en términos estéticos la realidad física; observar y representar los bajos estratos sociales como refugio romántico, con la característica posición de afectuosa denuncia. Su antecedente inmediato era la figuración, y su confrontación, el lumpen: los bares y el clásico "aire de tango" de Medellín. Con estas premisas aparecen Saturnino Ramírez y Oscar Jaramillo, "pintores de la realidad social urbana", alentados por un grupo de literatos. De este equívoco maridaje, nace la descripción como recurso, recurso evaluado y evolucionado sagazmente en sus obras por Jaramillo.

Oscar Jaramillo dibuja atmósferas conformadas por sórdidos personajes. Gente común que nunca es observada detalladamente es tratada por Jaramillo en un dibujo nítido, preciso. Su manejo del claroscuro anteponía la denuncia al interés y a la complacencia del detalle. Su maliciosa relación con el hiperrealismo de moda, y el afán de añadir elementos hábilmente confeccionados que "embellecieran" sus sórdidos ambientes, le restó fuerza a sus conceptos. Pero sus recientes grabados recurren de nuevo, "se devuelven", al redescubrimiento de lo sórdido en su manera de visualizar la vida urbana. Saturnino Ramírez sin embargo, de un trabajo inicialmente riguroso en color y trazo, pasa a mimetizarse con el grupo de París, donde actualmente vive; mimetismo en toda la claridad de la palabra, pues casi todos los artistas colombianos que allí trabajan han logrado llegar —con esfuerzo notorio para Saturnino— a hacer exactamente lo mismo y de la misma manera, aislándose para su mal de la saludable confrontación que hubiese tenido su trabajo en otras circunstancias.

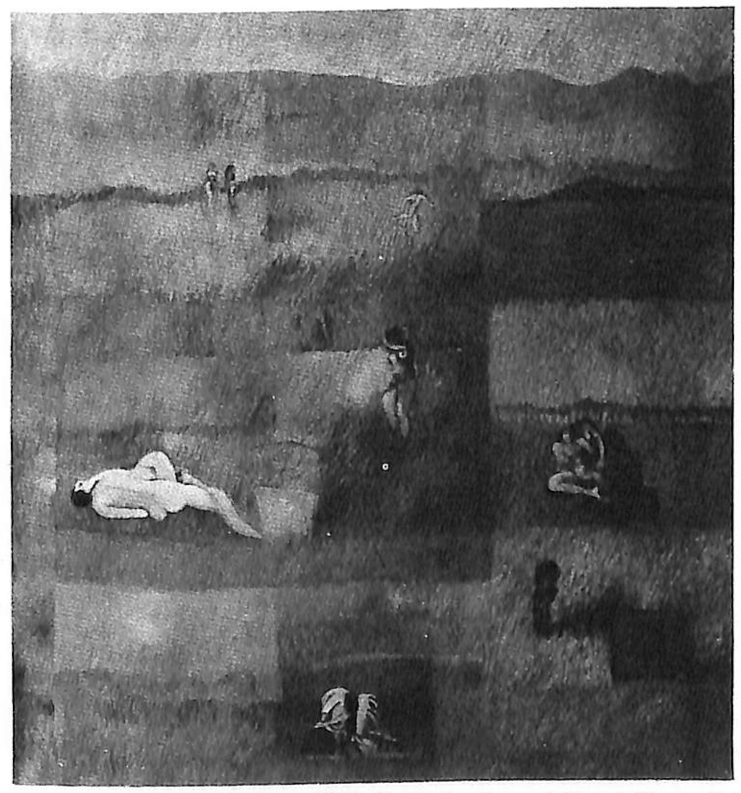


Saturnino Ramírez. **Billarista.** 1973. Oleo sobre papel. 0.65 x 0.50 mts. Foto Guillermo Melo.

Al mismo tiempo que los mencionados, surgieron pintores como Marta Elena Vélez y Javier Restrepo, en quienes desde un comienzo se han identificado los más claros conceptos de una pintura representacional en el medio.

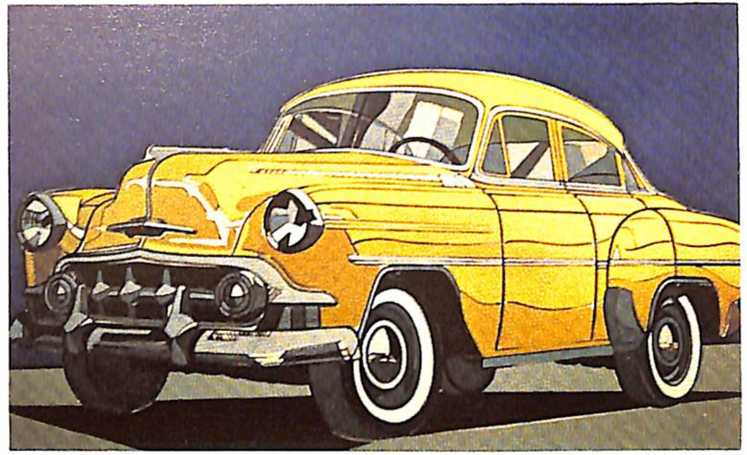
Marta Elena Vélez crea nuevos paisajes en los que la magia que los impregna condiciona a veces angustiosamente su relación con el hombre, ubicado como testigo vivencial de situaciones ideales, ante la hostilidad exterior. El paisaje ideal, definido por ella como "la emoción que tenemos después de vivir muchos paisajes" contrapone al hombre que vive el caótico paisaje de la ciudad, el lirismo y la nostalgia que sus magníficas pinturas ostentan. Los múltiples elementos que se relacionan en sus obras —extraídos a veces de realizaciones artísticas universales— obligan a la visión y la lectura de una nueva realidad pictórica, que niega la representación de la realidad escueta como objetivo.

Javier Restrepo —considerado con claras razones por el mismo grupo y por la crítica como el mejor pintor del grupo de Medellín— traduce a sus propios términos pictóricos en un "trazo y color marcadamente



Marta Elena Vélez. **Los Sueños de Débora** 1976. Oleo sobre lienzo 1.20 x 1.00 mts. Colección particular.

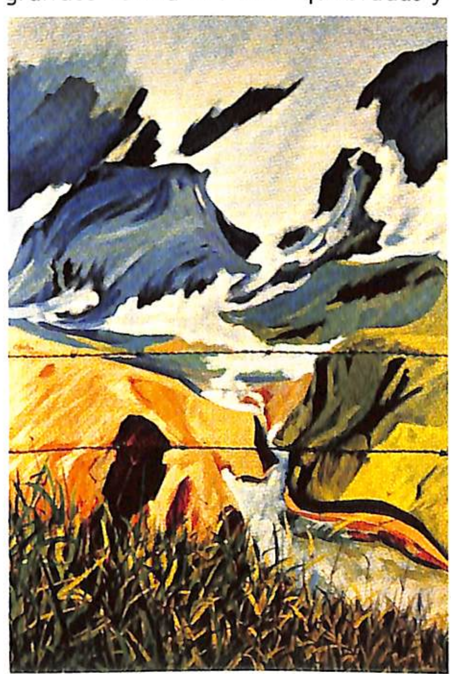




Javier Restrepo. **Carro.** 1978. Acrílico sobre lienzo 1.50 x 2.00, Propiedad del artista. Foto: Guillermo Melo.

personales", la evolución de situaciones y personajes simbólicos de los cincuentas especialmente: Rita Hayworth, Marilyn Monroe, Lana Turner, o clásicos automóviles tomados de las publicaciones de la época son usados por Restrepo como base nostálgica para su pintura. El hecho de asumir este "tema" tan específico permite que "el pop art, el pop nacional, el pop ubicado, lo cursi, el kischt" sean conceptos que de alguna manera digan algo de la obra de Restrepo. Sin embargo, Restrepo, partiendo de la figuración, desemboca en un problema estrictamente pictórico, cuya base temática solo sirve como estructura al dibujo sobre el lienzo y a la aplicación posterior de áreas de color para volverla de escricto carácter concreto, en su proceso de facturación. El juego mental a que somete la apreciación de su obra, confunde al espectador, de la misma manera en que confunde su intención de serializar artesanalmente —o sea, mediante la pintura— la imagen universal de un símbolo de carácter sexual y mágico. En el último caso —cuatro gigantescos automóviles iguales, pintados simultáneamente— destruye, produciéndolo, el concepto mismo del cuadro: objeto único, "original" que tradicionalmente rechaza su repetición. Los cuatro automóviles iguales, ubicados el uno al lado del otro, desatan el estupor y el rechazo de un medio que comienza a consumir el arte en su manera más tradicional - el objeto - y que se siente burlado por la brillantez con que Restrepo se le contrapone.

Rodrigo Callejas, quien inició su trabajo como ceramista, trabajó posteriormente en Chicago en el Art Institute en investigaciones sobre escultura. En ese momento se reveló en sus obras la insistencia en las formas cónicas, simplificación extraída de los elementos del paisaje como las montañas y los árboles, elementos que trabajó en esculturas de acrílico rodeadas de cintas de luz neón, a manera de carreteras que bordean figuras geométricas iguales. Al reintegrarse nuevamente a su medio, empieza a pintar, y luego de repetidas experiencias en obras de carácter metafísico, desemboca su obra en paisajes de grandes formatos. Sus "quebradas y erosionadas topografías" lo ubican como el gran heredero de la generación anterior y lo involucran al grupo por su ambiciosa actitud investigativa al absorver múltiples posibilidades expresivas que desechará o continuará según surja un nuevo interés por otros medios de expresión.



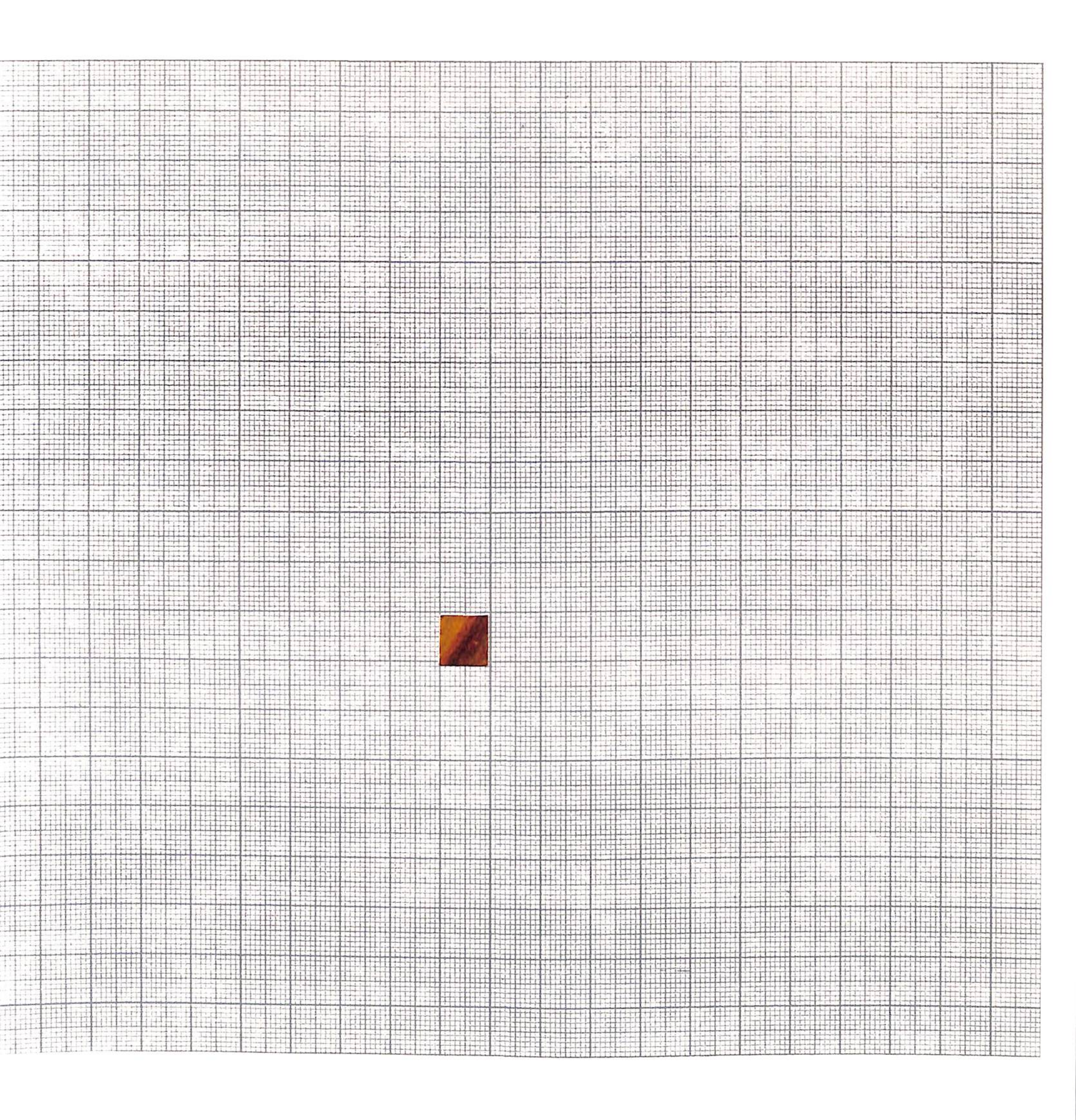
Rodrigo Callejas. **Paisaje.** 1978. Acrílico sobre lienzo. 2.00 x 1.20 mts. Propiedad del artista. Foto Guillermo Melo.

John Castles y Alvaro Marín son los primeros que desechan en primera instancia la figuración como medio de comunicación y se instalan directamente, dentro de sus afinidades personales, paralelos a movimientos y realizaciones vigentes. Sus propuestas son hechas a partir de la evolución e interpretación personal de experiencias concretas, engranando directamente dentro de movimientos como el constructivismo, y el expresionismo abstracto. Estos antecedentes, señalados por algunos críticos como limitantes, establecen en ambos unos orígenes netos y unos pasos claros en su evolución.

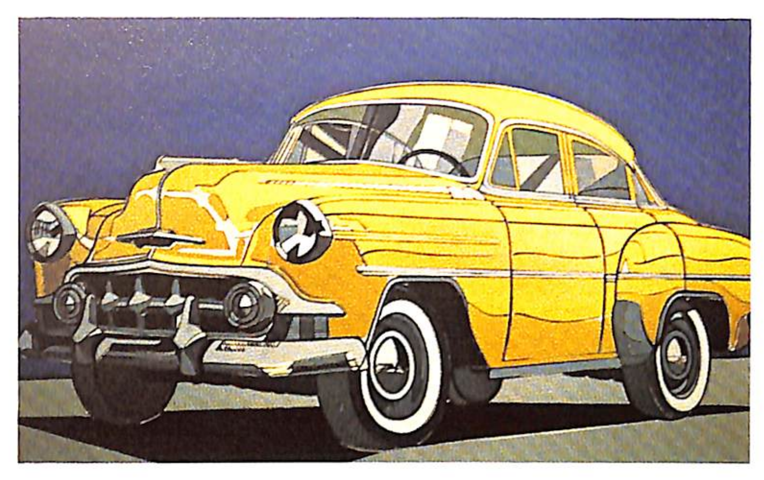
Castles, interesado en un principio en construír mediante sistemas modulares, dió solución a problemas de diseño —ensamblaje de pequeñas piezas de aluminio— obteniendo la disciplina de un sistema formal, en principio arquitectónico. Más tarde la ampliación de los elementos planos en las obras tituladas "Velas", permitieron el paso al uso de planos decididos, que se contraponían con otros más menudos demostrando una nueva intención evocativa. A esto se añadió la experiencia en otros materiales como el hierro soldado, utilizado por primera vez en la escultura roja del edificio "El Portón" de Medellín.

UN CENTIMETRO CUADRADO DE RENOIR

Tomado de la obra **"Diez metros de Renoir"** de **Beatriz González**, para los lectores de **Re-vista**. 1978. Oleo sobre papel entelado.

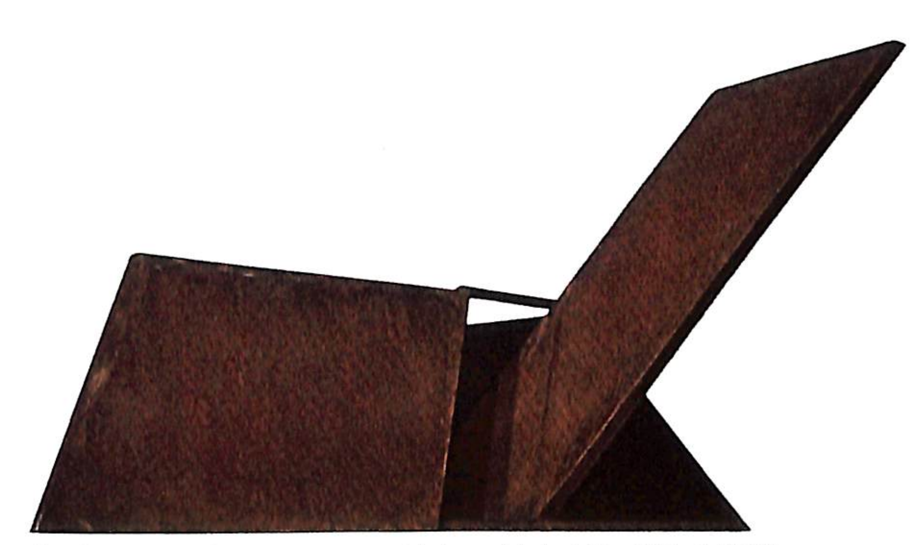




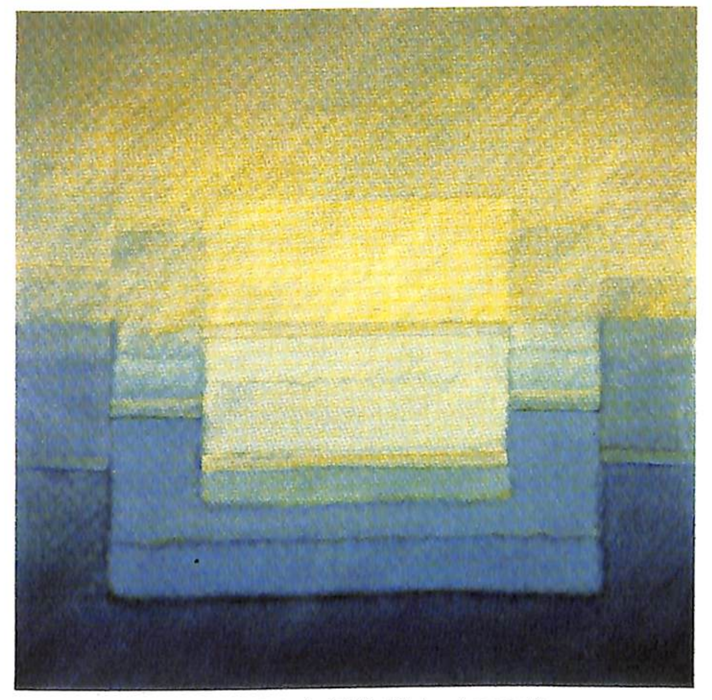


Esta obra, por su escala, permitió la apreciación de tamaños y cortes de planos antes no considerados por el artista. De allí pasó a una etapa de gran simplificación de elementos y a un cambio en el concepto de textura, confiriéndole al hierro desnudo todo su valor y permitiendo a su oxidación convertirse en la piel de elementos que se armaron de un peso y una cierta intención de horizontalidad, que desafían la gravedad por su aparente inestabilidad. Su obra actual gravita en los parámetros formales de Richard Serra, aumentando Castles la dureza que la horizontalidad confiere al movimiento detenido pero inquietante de sus nuevas piezas, que indudablemente constituyen su gran acierto. La escala de sus obras, usualmente concebidas para mayores proporciones, mantiene, aún en los modelos, una clara intención de conmover por el desface que uno o dos elementos repetidos en el espacio mantienen con relación a áreas o espacios aledaños, delimitados en algunos casos solo por aristas, encargadas en su carácter lineal de hacer visibles vacíos y proyecciones.

Alvaro Marín orienta inicialmente su trabajo a experimentaciones en el campo geométrico. Sus escuetas y frías observaciones derivaron posteriormente en pinturas de gran valor cromático en los que mezcla los planos geométricos con informes masas de color de evidentes relaciones con formas paisajísticas. Sus trabajos recientes, de consideraciones de tipo atmosférico y espacial, prescinden de toda relación con la realidad y se aferran al mismo pla-



Jhon Castles. **Sin Título.** 1978. Hierro soldado y oxidado. 1.20 x 2.80 x 1.80 mts.



Alvaro Marín. **Paisaje** 1978. Lápiz y trementina sobre papel. 1.00 x 1.00 mts.

no del cuadro en su realidad física, como su primer elemento. Cuadrados superpuestos, paralelos al plano, y algunas líneas horizontales, sirven de base, con mínimas variaciones, a las infinitas posibilidades con que Marín da vida a sus espacios. El resumir las variaciones formales, base de sus obras, obliga a la estricta observación de la emotiva facturación de su pintura, a través de continuas veladuras que revelan su sensible conocimiento del color y que señalan el "carácter reflexivo de su obra y su voluntad de proponer básicamente un raciocinio de índole visual".

Dora Ramírez y Félix Angel —figurativos los dos— se involucran al grupo abordando a su manera el tema de los ídolos populares. Los



Félix Angel. **Gamboa.** 1.974. Screen sobre papel. 0.29 x 0.22 cms.

mejores logros corresponden indudablemente a la obra de Angel hasta el año 1974, con las hábiles representaciones, de evidente sabor expresionista.

Posteriormente, y ante su afán de sacudir la rutina de la ciudad, Angel edita un libro con la intención de conmover socialmente, demostrando sus cualidades en el campo de la literatura local urbana. Pero su obra plástica posterior nunca alcanzó ni superó la calidad de sus trabajos anteriores, quedándose lamentablemente hasta ahora en el trazo que su habilidad en el dibujo le permite, produciendo finalmente ilustraciones fáciles, desprovistas del vigor y calidad iniciales.

"La deformación expresiva" de Hugo Zapata heredada de Humberto Pérez (otro artista de la ciudad) dió lugar a la aparición de un magnífico grabador, disciplina esta cultivada de manera casi exclusiva por Aníbal Gil, artista no involucrado dentro de la nueva generación urbana. Los logros de Zapata paulatinamente lo ubican dentro del campo no representacional, y aportan conceptos líricos de color y forma nuevos en el medio. La extrema calidad de sus impresiones y el meticuloso cuidado en la utilización de las tramas, definen su trabajo en el campo pictórico más que en el de la fría producción serial.

El tiempo como concepto operante en la obra de arte, no pertenece normalmente a quien acoge para sí la tradición. El "cuadro" o la escultura tradicional se mantienen dentro de los términos de estabilidad y permanencia física normales. Por eso, realizaciones que necesiten del tiempo, por la cortedad de su duración, para comunicarse, rompen con el concepto de objeto y se instalan dentro del término de actitudes estéticas. Lo mismo sucederá con las que pertenecen exclusivamente al campo de los planteamientos, o las que por otras razones, por ejemplo la escala o la referencia a sentidos extravisuales, no permiten su clasificación dentro del rango meramente objetual.

Juan Camilo Uribe es el único artista de este grupo cuya posición inicial en el arte fué la actitud estética.

Moviéndose inteligentemente entre la utilización de la iconografía popular y sus significados mágicos, produce mediante sus eventos o sus realizaciones, soluciones en las que su fino sentido del humor descongela o hace "realidad" un ansia popular de tipo religioso o político. Con trucos eléctricos, permite ver la bandera colombiana hecha con imágenes de Sagrados Corazones, palpitando con ansiedad; de la



Hugo Zapata. **Eporos.** 1976. Serigrafía. 0.35 x 0.50 mts.

Juan Camilo Uribe. **Autorretrato. La cabeza parlante.** 1975. Espacio ambiental. Galería de la oficina Medellín.

misma manera, el Divino Rostro milagrosamente nos guiña o abre los ojos, o nos sonríe. Su obra "autorretrato parlante" ha sido la más significativa: su propia cabeza, mediante espejos, mesas, etc. aparecía sobre una bandeja cubierta de rosas, departiendo con los invitados a la exposición "Autorretratos", programada en 1974 por la Galería de la Oficina. Más tarde la creación de collages, a la manera de Mandalas, rompió con su producción no objetualista, persistiendo solo sobre evidentes soluciones formales geométricas, su soterrado sentido del humor.



Ethel Gilmour. **La monja.** 1977. Oleo sobre lienzo. 1.30 x 1.20 mts.

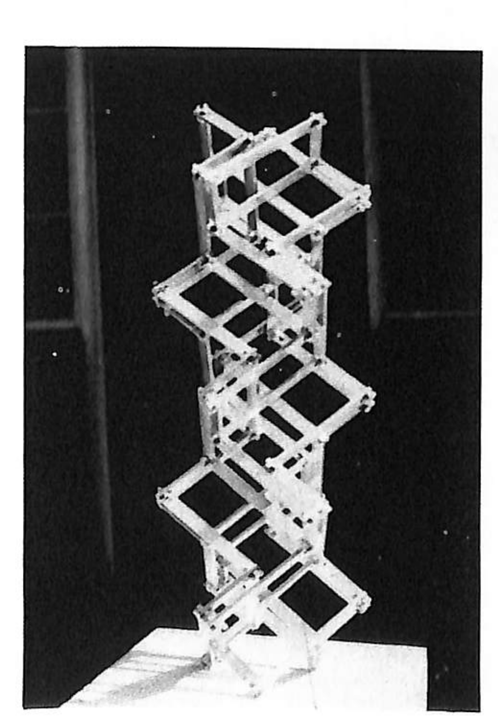
Ethel Gilmour, artista norteamericana, se instala dentro del grupo, cambiando su dramático expresionismo anterior, a una amable visión de las cosas y situaciones de su nuevo entorno. Mediante una pintura fresca y rápida que respira vitalidad, analiza elementos de extrema sencillez, no catalogados como cultos, para sus paisajes y bodegones. Aclara dentro del grupo, a su manera, la idea de la academia individual que todos practican. Como si dentro de cláusulas fijas, el hecho de pintar contínuamente, sin metas inmediatas, le permitiera, como realmente lo hace, sacar color y vida a su ya desenfadada pintura.

En las esculturas de Germán Botero, "su propuesta va encaminada a la consideración del espacio, como intención de su trabajo. A diferencia de otros escultores, donde el interés es llevado al material por la utilización de superficies amplias, donde se valoran las texturas, los brillos y los colores. En su trabajo se lleva al máximo la idea de inmaterialidad de la forma y el interés va a la tensión y manifestación del espacio, al ser recorrido por la línea" .

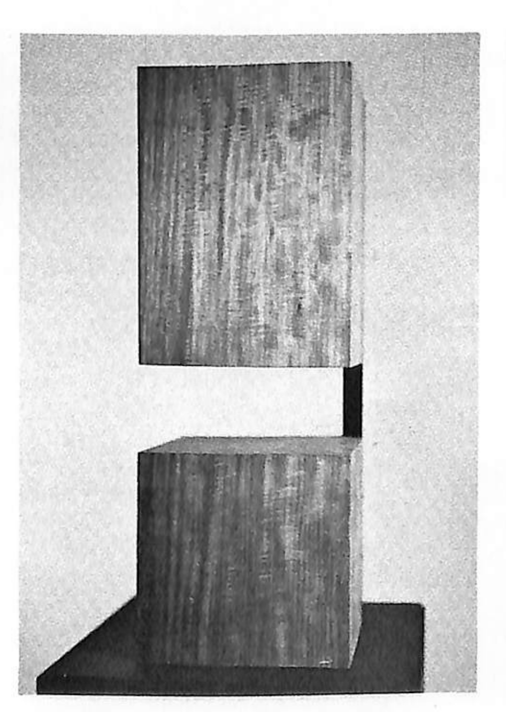
Germán Botero basa su obra en la definición de espacios modulares superpuestos, conseguidos por elementos lineales, metálicos, prefabricados. Sus finas construcciones permiten, mediante sus ensamblajes, superponer infinitos espacios los que Botero remata para crear esbeltas y aéreas definiciones que hacen posible la consideración de su sensibilidad al plantear sus construcciones como derivacion estética de la tecnología.

Alberto Uribe, por el contrario, contempla en sus esculturas observaciones específicas sobre el peso, la calidad, la forma y las relaciones de los materiales utilizados. Enormes bloques de finas maderas son amarrados y relacionados con otros, mediante elementos lineales de hierro. Las "trozas" de madera en su más simple expresión de masa, convierten sus construcciones en inquietantes volúmenes cuya aproximación y separación, delegada al diseño de los amarres, hacen más evidente que en ningún escultor la consideración del magnetismo que ejercen los materiales en formas escuetas y rotundas.

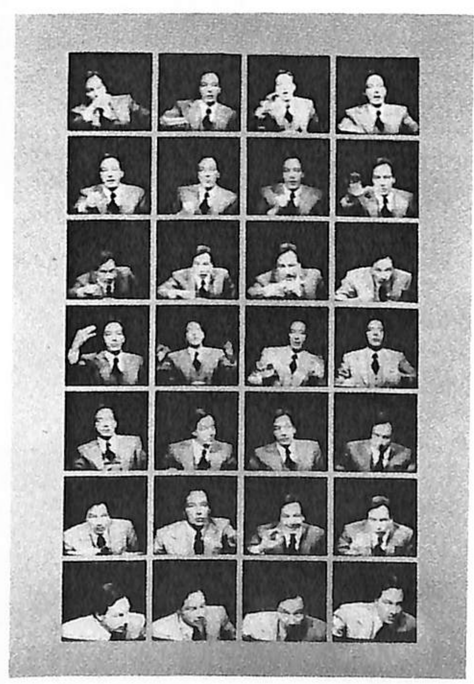
La fotografía como medio artístico es utilizada en primer término por Luis Fernando Valencia. El registro de la imagen, sus variaciones de intensidad en repetidos recuadros extrafotográficos, lo relacionan más con conceptualizaciones respecto a los medios de comunicación. Sus



Germán Botero. **Torre.** 1978. Ensamblaje en aluminio anodizado. Proyecto para el Edificio El Portón II. Altura aproximada 5 mts.

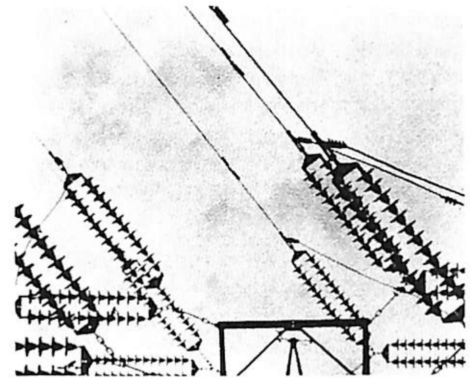


Alberto Uribe. **Sin Título.** 1978. Madera y acero calibrado y pavonado. 0.50 x 0.18 x 0.18 mts. Foto: Guillermo Melo.



Luis Fernando Valencia. **Colombia T. V.** 1978. Fotografía y Cartón recortado. 0.70 x 0.50 mts. Foto Guillermo Melo.

últimas obras, tituladas "Colombia T.V.", toman la imagen de conocidos personajes de la televisión, repetidos en diferentes posiciones, como las secuencias fijas de sus movimientos. Al suprimirse éstos, un apabullante silencio los saca del contexto en el que son protagonistas de la comunicación de una sociedad de consumo. Si sus argumentos conceptuales respecto de la fotografía continúan, es de anotarse que se establecen nuevas consideraciones extravisuales no ocurridas antes, y su obra empieza a relacionarse con la estabilización de una nueva iconografía popular sacada de los medios de comunicación social.



Jorge Ortiz. **Sin título.** 1977. Fotografía 0.19 x 0.23 mts.

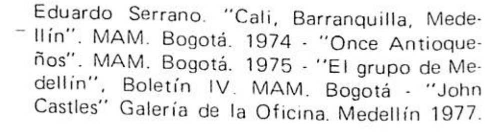
De distinta manera opera la fotografía como medio en el caso de Jorge Ortiz quien extrae fragmentos de imágenes producidas por el deterioro tecnológico urbano. Su excesivo cuidado compositivo disloca la consideración de la fotografía en sí y remite a apreciaciones equívocas de lenguaje: la utiliza como medio y no como fin primordial, como si Ortiz dibujara con la fotografía. Su nueva manera de ver la realidad lo emparenta con otros dos jóvenes artistas: Luis Alfonso Ramírez y Raúl Restrepo; Ramírez, mediante elevaciones arquitectónicas elabora preciosistas acuarelas, que por su falta de perspectiva parecen como vistas a traves de una mira de teleobjetivo, logrando con texturas y tonos diferentes la relación de los planos de profundidad que busca. Sus agobiantes y densos espacios, como usadas y ya frías escenografías cuestionan poéticamente el entorno como residuo habitable del hombre de la ciudad. Raúl Restrepo enfrenta de manera diferente a su problema de representación. Fuera del taller y relacionándose directamente con la naturaleza, elabora, mediante el cambio del color y la consecución de texturas muy personales, rápidos y emotivos paisajes. Restrepo destruye de plano el proceso de "laboratorio" en la consecución de su obra y valora de nuevo la sensibilidad inmediata y creativa del artista frente a los fenómenos que le interesan. Su sentido intuitivo del color le permite "componer" y transformar la realidad, planteando intensos paisajes de válidos conceptos cromáticos.

Angela María Restrepo, Julián Posada, Guillermo Cuartas, Rony Vayda, etc. son varios entre los muchos artistas de la ciudad que contínuamente plantean nuevas soluciones a un problema peremnemente renovable y válido en un medio que apenas empieza a cuestionarse seriamente.



Del grupo de Medellín se han dicho muchas cosas, se ha divagado siempre en apreciaciones extraformales porque cada cual quiere hacer ensayos literarios para ayudar a una aproximación con el público. Aproximación ilógica que siempre devuelve la consideración de las obras a divagaciones de otra indole, casi siempre propias de las intenciones anecdóticas de artistas de otro momento. Pocas veces se les ha definido en los términos en que ellos trabajan. Porque el grupo se enfrenta es argumentando nuevos conceptos dentro de una tradición estética. Su problema no es, en términos generales, el hacer desplantes o violentas innovaciones, sino que ayudan a dilucidar problemas de raciocinio visual que suponen el conocimiento y exigen un público culto con el cual comunicarse.

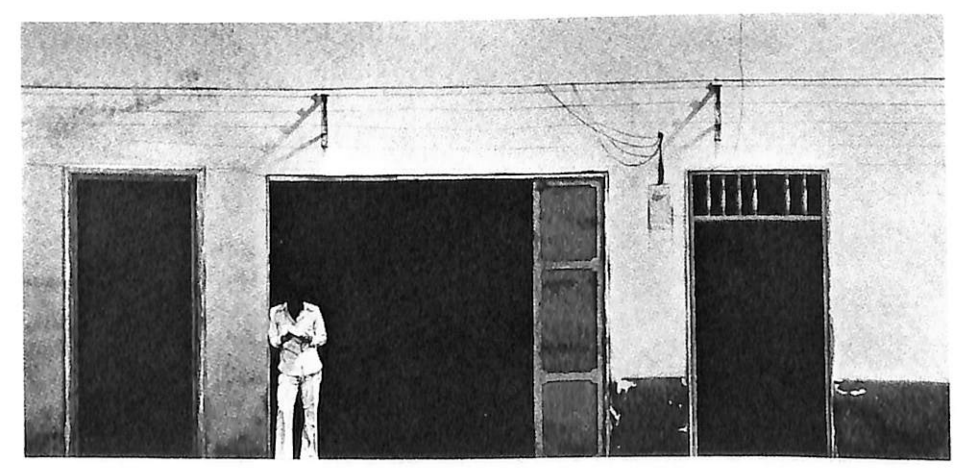
Es una generación con talento, que logró crear una escena plástica viva, genuinamente creativa y que evidencia su calidad por el interés creado en el país.



Eduardo Serrano. "Cali, Barranquilla, Medellín". MAM. Bogotá. 1974 - "Once Antioqueños". MAM. Bogotá. 1975 - "El grupo de Medellín", Boletín IV. MAM. Bogotá - "John Castles" Galería de la Oficina. Medellín 1977.

Luis Fernando Valencia. "La generación urbana". Galería de la oficina. Medellín. 1975. "La pintura de Javier Restrepo". Galería de la Oficina. Medellín. 1976.

"El Colombiano". Entrevista a German Botero. Junio. 1977.



Luis Alfonso Ramírez. **Sin título.** 1978. Acuarela. 0.50 x 1.00 mts.

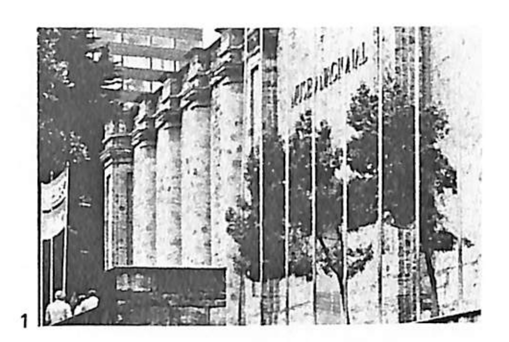
REINAUGURADO EL MUSEO NACIONAL

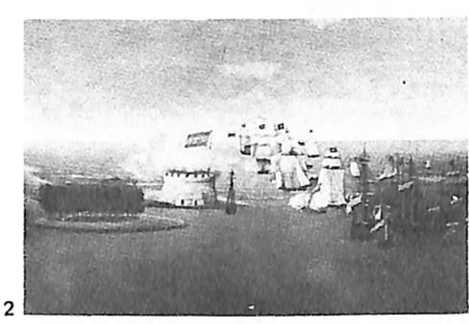
Texto: Myriam de Aljure
Fotos: Oscar Monsalve


3

El 1o. de Agosto tuvo lugar en Bogotá la reinauguración del Museo Nacional, tras un cierre de tres años durante los cuales el edificio fue sometido a una intensa restauración y las colecciones reestructuradas de acuerdo con el valor histórico y artístico de cada una de las obras. La directora del Museo, Emma Araújo de Vallejo estuvo asesorada en la exhaustiva labor, por tres comisiones integradas de la siguiente forma: Comisión de Arquitectura a cargo de Hernando Vargas Rubiano, José María de Mier, Dicken Castro y Beatríz González. Comisión de Historia conformada por Pilar Moreno de Angel, Gabriel Giraldo Jaramillo, Horacio Rodríguez Plata, padre Lee López y Eduardo Santa. Y Comisión de Artes Plásticas a cargo de Eugenio Barney Cabrera, Dicken Castro, Francisco Gil Tovar, Beatríz González, Eduardo Serrano y Luis Alberto Acuña. La instalación museográfica fue realizada por los arquitectos Jaques Mosseri y Carlos Niño.

El Museo comienza su sección histórica con la Sala de fundadores, dedicada a Bolívar, Santander y Nariño. En ella se exhiben por primera vez juntas las siete batallas de José María Espinoza, trabajos con los cuales el artista legó un testimonio incomparable de la forma como se condujo la gesta libertadora. Se muestran en esta sala los retratos de Bolívar y Santander ejecutados por Pedro José Figueroa, y la conocida "Muerte de Santander" de Luis García Hevia. Además se encuentran allí las banderas que portaron los héroes en las batallas de independencia, algunos de sus trajes y las primeras publicaciones que se hicieron para apoyar la causa.


1


2

Aledaña a ésta, está ubicada la Sala de Conquista y Colonia que incluye un posible retrato de Cristóbal Colón y una gran variedad de armas de los conquistadores. Cuadros coloniales (entre los cuales se destaca especialmente el retrato de Felipe IV), documentos e instrumentos de la Expedición Botánica y por último el bellísimo manto de la mujer de Atahualpa, donado por Sucre al gobierno colombiano.

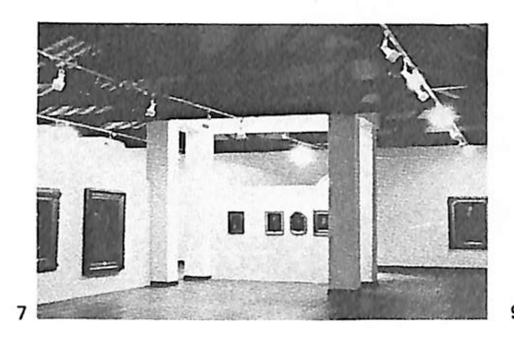
La Sala de Independencia, en la cual aparecen los retratos de los próceres, algunas de sus indumentarias y los cuadros de las batallas conmemorativas, continúa el recorrido histórico. La mayoría de las obras reunidas en esta Sala, realizadas por pintores anónimos de la época, constituyen un temprano ejemplo de sensibilidad pictórica. Los cuadros que representan al General José Antonio Páez y la Batalla del Castillo de Maracaibo son piezas de especial valor artístico, dentro de este período.

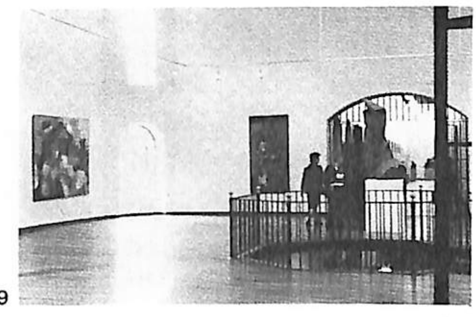

4


5


6


8

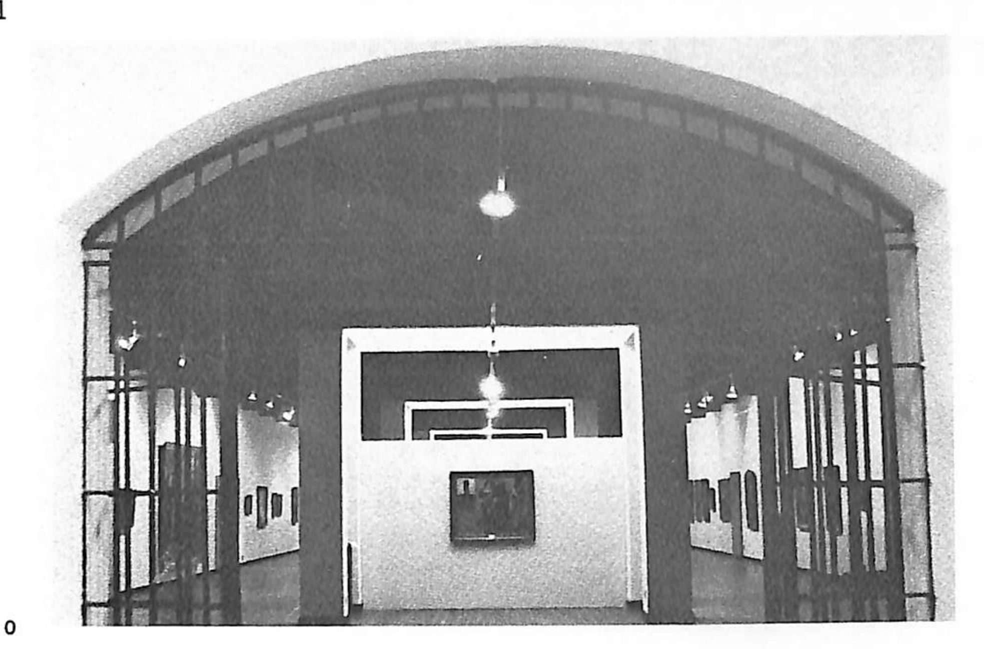

7


9

La Sala Central ilustra sobre la República con los retratos de todos los presidentes que han regido los destinos del país desde 1810. Cabe destacar la certera inclusión de los escudos propios de cada período, distribuidos cronológicamente con los retratos, lo cual ubica fácilmente al visitante durante todo el trayecto. Los primeros ejemplares de la constitución y las leyes, algunas condecoraciones impuestas a los mandatarios y la rica y variada iconografía de Bolívar y Santander, complementan la historia republicana. Junto a los retratos anónimos de los primeros períodos se destacan las obras de Garay, Acevedo Bernal, Maros Urbina y Cariolano Leudo. Es verdaderamente notoria, sin embargo, la baja calidad de los retratos presidenciales a partir de mediados del presente siglo, y por ello sería conveniente que el Instituto Colombiano de Cultura se encargara de la realización de los retratos oficiales de los presidentes, para evitar que su alta investidura se vea maltratada por pintores ineptos.

El piso de Bellas Artes se inicia con una espaciosa rotonda en donde se exponen obras de Vásquez Ceballos, Epifanio Garay, Andrés de Santa María, Luis Alberto Acuña, Alejandro Obregón, Fernando Botero y Edgar Negret.

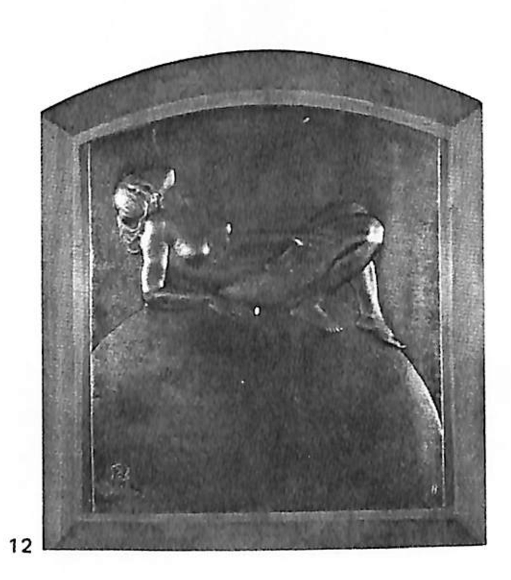
En la Sala Teresa Cuervo, así llamada en memoria de la anterior directora del Museo, se exhibe una importante colección de arte colombiano hasta comienzos del presente siglo. Incluye una pintura de Vásquez Ceballos y una de las explέndidas realizaciones de Joaquín Gutiérrez. Siguen algunos significativos cuadros de militares y clérigos, destacándose los trabajos de Pedro José Figueroa y Luis García Hevia, así como el pequeño y gracioso retrato anónimo del General Santos. Espinoza y Torres Méndez dan paso a los profesores extranjeros de la Escuela de Bellas Artes, para entrar de lleno a la Academia: numerosos retratos de Garay y Acevedo Bernal y atractivas pinturas de ambos autores como "Chocolate, Pan y Queso" y "La Niña de la Columna" respectivamente. Las normas pictóricas tradicionales de finales de siglo continuadas con los trabajos de Francisco Antonio Cano y Pantaleón Mendoza se ven súbitamente ignoradas en obras de Andrés de Santa María que manifiestan plenamente su interés en el color y la materia, y que marcan un nuevo rumbo en la pintura del país.



10



11



12

En la Sala siguiente se encuentran los paisajes de Ricardo Borrero, Jesús María Zamora, Eugenio Peña y Roberto Páramo entre otros, y más adelante los cuadros de costumbres, las esculturas del grupo Bachué y las extraordinarias medallas y relieves - entre "Art-Nouveau" y arte Deco - de Marco Tobón Mejía. El trabajo de las últimas décadas se halla representado por pintores como Wiedemann, Grau y Botero, y escultores como Ramírez Villamizar y Feliza Bursztyn.

La última Sala, dedicada a obras sobre papel, recoge dibujos y caricaturas de Espinosa, Rafael Urdaneta, Rendón y Greñas, así como las acuarelas y dibujos de costumbres nacionales de Ramón Torres Méndez. Hay también una muestra de grabado que incluye algunos tempranos trabajos de artes gráficas del país, sobresaliendo el "Papel Periódico Ilustrado" con láminas de los mejores grabadores colombianos de mediados del siglo XIX, y por último la jovial "Fiesta de San Pedro" de Antonio Ramírez Fajardo. Un rincón de la Sala exhibe valiosas aunque escasas piezas extranjeras de artistas como Rodin, Bourdelle, Van Cleft y Reveron.

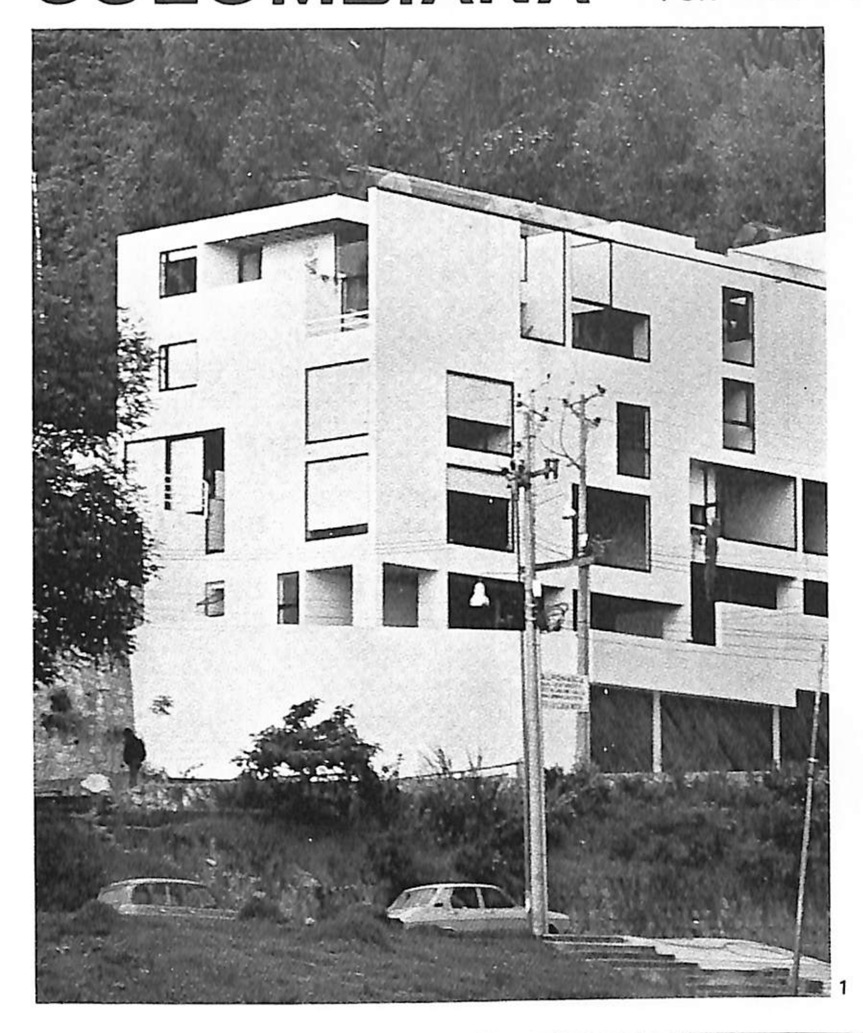
A pesar de la sobriedad de la construcción, que ahora claramente evidencia el fin para el cual fue edificada, el color apacible de los paneles informativos que en algunas salas se prolonga a lo largo de los muros, hace resaltar sutilmente los trabajos realizados sobre papel. La amplitud del espacio y la acertada mesura con que han sido escogidos los invaluables objetos que se exhiben, confieren a los diversos salones una agradable atmósfera de recogimiento.

Es realmente satisfactorio poder recorrer de nuevo los amplios salones del Museo y encontrar en cada uno de ellos junto con el testimonio pictórico de nuestra historia, el testimonio de un interés cultural y de una sensibilidad creativa permanente. La gran afluencia de público, que interesado en tener un pequeño contacto con la historia y el arte llega día a día hasta el recinto, es la mayor prueba de la continuidad de dicho interés y del acierto implícito en la reestructuración que, con un honesto sentido histórico y estético, se ha llevado a cabo en el Museo Nacional.

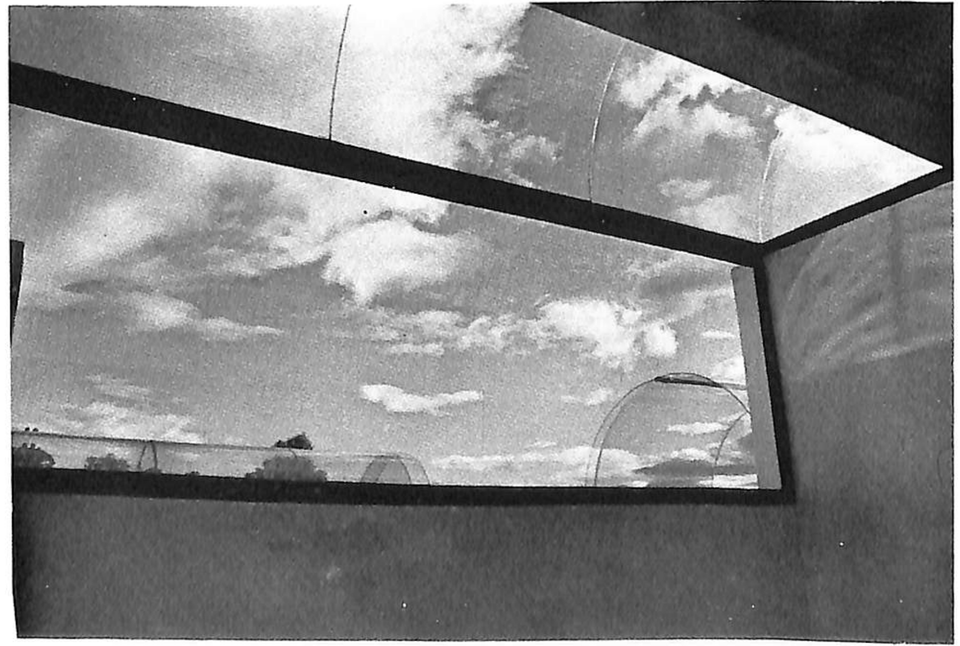
1. Vista exterior del Museo Nacional.
2. Anónimo. **"Acción del Castillo de Maracaibo"** siglo XIX. Oleo sobre lienzo. 127 x 90 cms. Museo Nacional.
3. Manto de algodón tejido a mano en el Perú, el cual perteneció a la mujer de Atahualpa, donado al país por Antonio José de Sucre en 1825.
4. Joaquín Gutiérrez. **"Virrey Amar y Borbón"** siglo XVIII. Oleo sobre tela. 132.5 x 100 cms. Museo Nacional.
5. Anónimo. **"General Luis Fernando Santos"** 1820. Oleo sobre madera. 32 x 23 cms. Museo Nacional.
6. Pedro José Figueroa. **"El Libertador Presidente de Colombia"** siglo XIX. Oleo sobre lienzo. 98.5 x 66.5 cms. Museo Nacional.
7. Vista parcial de las obras de Epifanio Garay, una de las colecciones más completas del Museo Nacional.
8. Detrás de las rejas del antiguo panóptico, **"La Mujer del Levita"** de Epifanio Garay.
9. Obras modernas en la rotonda.
10. Entrada a la Sala Teresa Cuervo.
11. Augusto Rodin. **"El Hombre de la Nariz Rota"** 1928. Bronce. 50 cms. de altura. Museo Nacional.
12. Marco Tobón Mejía. **"Desnudo"** 1915 aprox. Relieve en bronce. 32 x 25 cms. Museo Nacional.

UN PARENTESIS BLANCO EN LA ARQUITECTURA COLOMBIANA

POR SANTIAGO CAICEDO



1



2

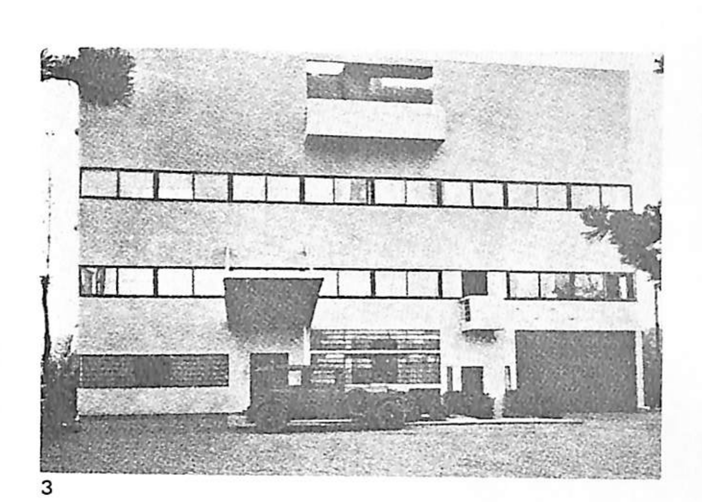
Recorriendo los barrios de los cerros al norte de Bogotá, vimos a cierta distancia un edificio que llamó bastante nuestra atención. Era un volumen blanco —como recién pintado— impactante e intenso, lo que parecía ser un viejo edificio modernista recién restaurado, probablemente un bloque de apartamentos construído 30 o más años atrás, siguiendo los patrones estéticos de Lecorbusier que venían teniendo una gran influencia desde los años 20.

Después de un corto recorrido para salvar una cañada que nos separaba llegamos al pie de la construcción que para nuestra sorpresa resultó ser relucientemente nueva. Al entrar y subir al "techo jardín" (otro concepto corbusiano) sobre los garajes, nos dimos cuenta de que tampoco era el bloque de apartamentos sugerido por su masiva y plana fachada sino una sucesión de casas de varios pisos a lo largo de una calle aporticada abierta al jardín. A las sucesivas sorpresas de orden contradictorio que percibíamos, se sumaron otras al notar el sinnúmero de detalles perfectamente resueltos, gozosamente diseñados, y técnicamente tan sofisticados que no pensabamos fueran posible en Colombia por lo menos al nivel de proyectos domésticos.

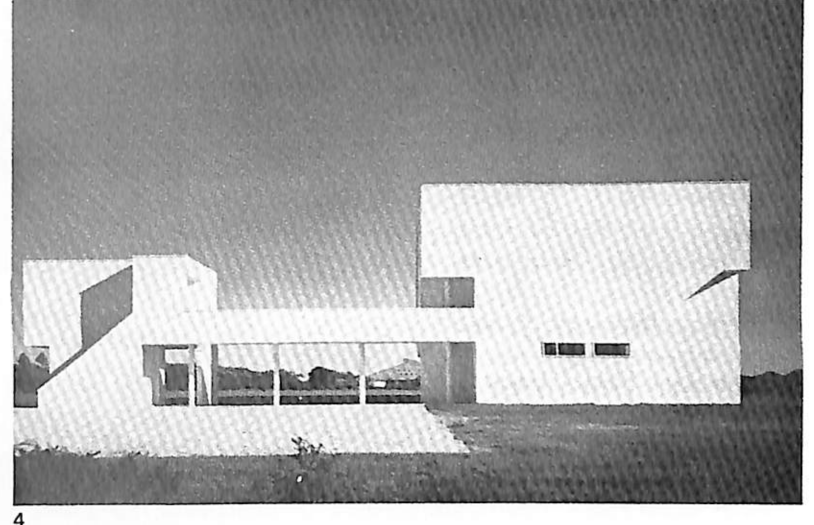
Sirva ésta como introducción vivencial a un comentario sobre lo que yo considero son las circunstancias del nacimiento del primer hijo colombiano, con un cierto grado de legitimidad, de la "arquitectura blanca" newyorkina.

Dice Robert Stern: "La tercera generación de arquitectos del movimiento moderno, los llamados Arquitectos Blancos (white architects) ha surgido tanto como una reacción al permisivo inclusivismo de los Arquitectos Grises (grey architects), como a la disolución de los valores y formas fundamentales del moder-

1. Vista lejana conjunto de Viviendas de Jorge Piñol. Bogota.
2. Conjunto de viviendas de Jorge Piñol Bogotá. Bovedas vidriadas.
3. Le Corbusier: Villa Garches. La primera generación de arquitectura moderna.
4. Richard Meyer. Casa Saltzman: tercera generación de arquitectos del movimiento moderno.
5. Jorge Piñol. Conjunto de viviendas en Bogotá.

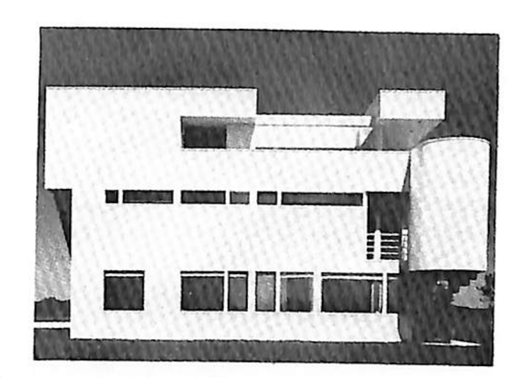


3



4

5



nismo, que ha caracterizado la actividad, fundamentalmente comercial de la segunda generación. Esta tercera generación busca revitalizar el movimiento moderno por un proceso de purificación basado en un regresar al idealismo filosófico de la arquitectura europea de las decadas del 20 y del 30, y a los más abstractos aspectos de su creación formal: el cubismo mecanomorfológico de Lecorbusier y las altamente intelectualizadas creaciones mentales de Hannes Meyer y Giuseppi Terragni.

Continúa Stern poniendo en duda la validez de esa actitud formal, naturalmente en favor de los Grises y manifiesta que para él resulta un poco vano este esfuerzo intelectual cuyos resultados carecen en mucho de la fuerza inventiva de sus modelos originales.

6. Michael Graves. Casa Hanselman. Isometría. Arquitectura blanca.
7. Plaza de Italia. New Orleans. Arquitectura gris.

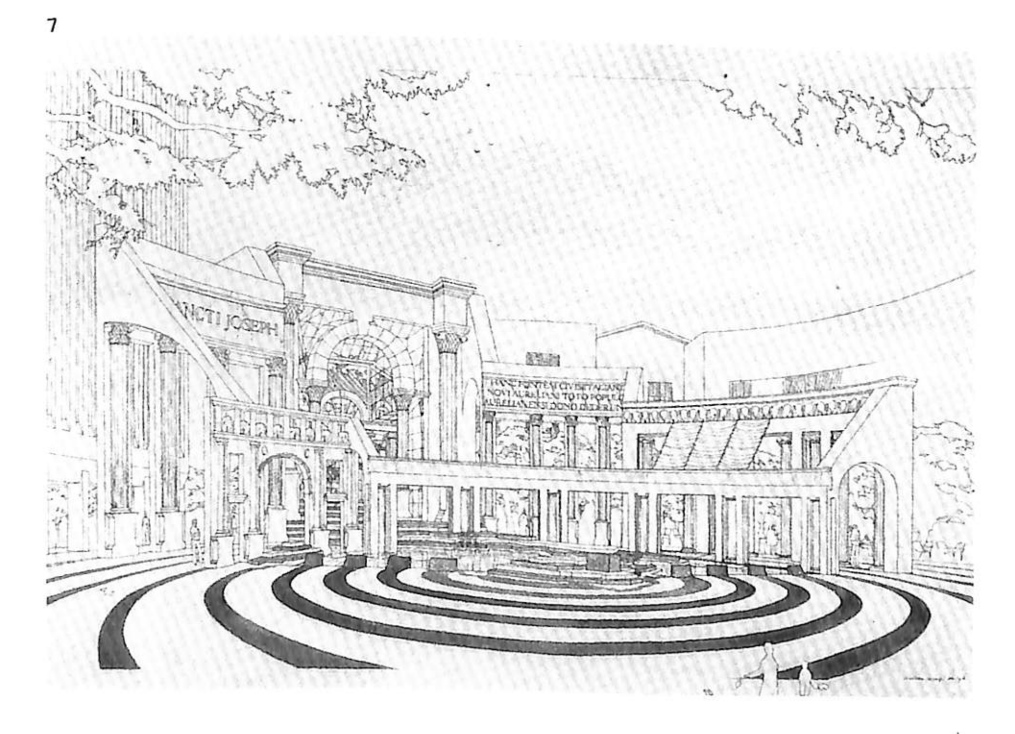
La discusión entre arquitectos Blancos y Grises, siendo un fenómeno norteamericano, y dada la influencia que este país tiene sobre el mundo occidental, tiende a generalizarse. Los Blancos toman una actitud estéticamente exclusivista, unidireccional y abstracta. Retoman el lenguaje del movimiento moderno donde fue dejado hace medio siglo y lo ponen en un contexto actual. Los Grises actúan movidos por valores más generales e inclusivistas, son pluralistas, elécticos irónicos. Los primeros son más intelectualizado; los segundos más agudos; los primeros elitistas, los segundos populistas (realmente pop); los primeros son postfuncionalistas (continuadores de una tradición funcionalista) los segundos son postmodernistas (consideran esa tradición superada), etc.

Es inevitable la comparación de la discusión entre las vanguardias norteamericanas con la que en Bogotá se ha mantenido desde hace años entre organicistas y racionalistas (en el resto del país no hay discusión arquitectónica fundamental de orden ético o estético). Los racionalistas criollos (que no deben confundirse con el movimiento europeo de "Arquitectura racional") corresponden a lo que Stern en el párrafo citado definía como la segunda generación dentro del movimiento moderno con sus características: la de comercialización, concentración e intereses en valores cuantitativos y técnicos antes que cualitativos significativos, degradación por repetición y distorsión inconsciente de los patrones de la ortodoxia modernista. Así SOM, Phillip, Jhonson, Paul Rudolph, etc., son los modelos norteamericanos del racionalismo criollo. Los organicistas, que se han mantenido más respetuosamente dentro de los cánones originales establecidos por Wright y Aalto, han logrado una mayor adaptabilidad al medio y un mejor aprovechamiento e impulso de las técnicas artesanales que caracterizan una sociedad preindustrializada como la nuestra. Y han sabido utilizar la técnica solo como un medio adecuado para logros más humanos.

Dentro del panorama de esta lucha local de vieja data, caracterizada más por actitudes emocionales, intuitivas o comerciales que intelectuales, ideológicas o morales, aparece este edificio del arquitecto Jorge

6

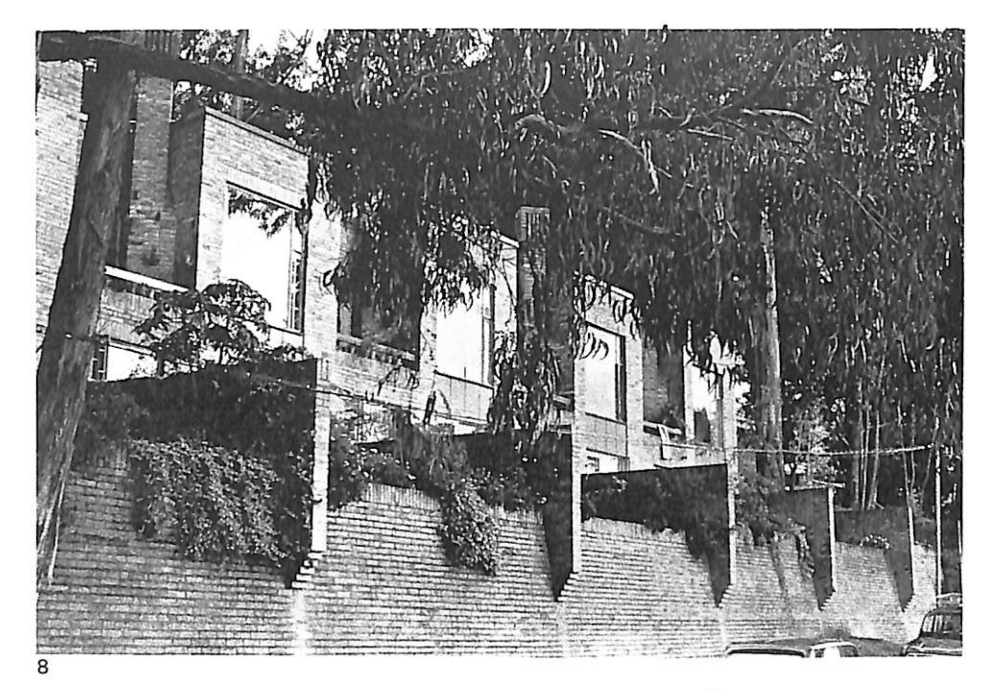
7

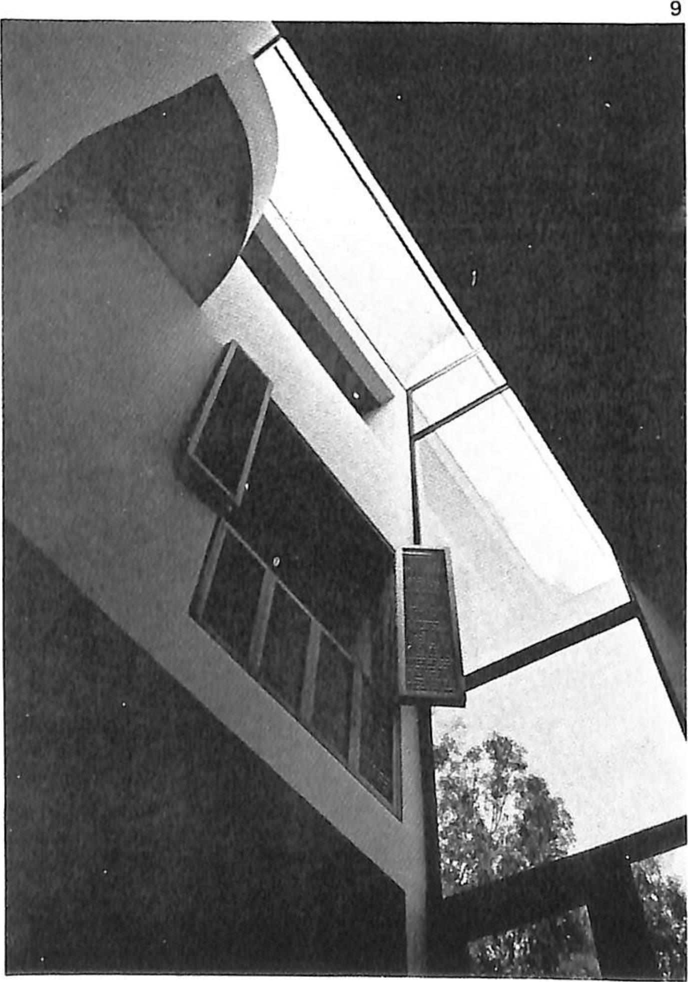


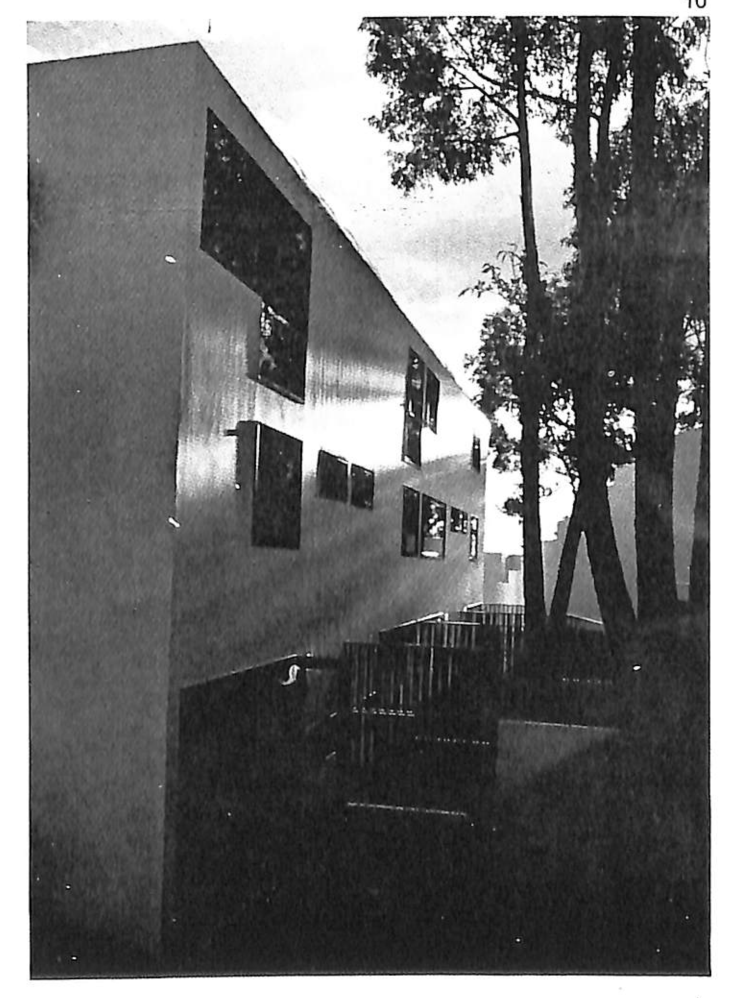
8. Rueda, Gutiérrez y Morales. Conjunto de viviendas en Bogotá. Organicismo criollo.
9. Jorge Piñol. Conjunto de viviendas en Bogotá.
10. Jorge Piñol. Conjunto de viviendas en Bogotá.

Piñol para contribuír al enriquecimiento y actualización de los términos de la discusión y para indicar nuevos caminos y señalar que en cierto sentido la discusión organicismo vs. racionalismo debe estar más informada de los nuevos conceptos y formas de vida propuestos por la arquitectura actual. También señala la necesidad de un visión retrospectiva y autocrítica de cada uno de estos movimientos en relación a esos nuevos conceptos. No se trata pues, de enseñar una nueva tendencia o un nuevo estilo a seguir sino más bien de establecer nuevos puntos de referencia dentro del panorama de la arquitectura colombiana.

Este edificio al no participar entonces del debate local (es solo un paréntesis luminoso) y tampoco del de los arquitectos norteamericanos por su obvia falta de contexto, se le podría considerar tan solo (y no es poco) como uno de los más acabados y refinados ejercicios en estilo jamás hechos en Colombia.


8


9


10

LA VACA FALSA

POR BEATRIZ GONZALEZ



Afiche de la primera Bienal. 1895. Civilta Di Venezia. Vol 3 – pág. 1.314

"UNA DISCUSION SOBRE LA BIENAL DE VENECIA ES ANTES QUE NADA UNA CONFRONTACION CON DENSIDAD HISTORICA".

Lawrence Alloway[1]

Quien quiera acercarse actualmente a Venecia, tendrá que hacerse a tres gruesos volúmenes Civilta di Venezia, leerlos en la pieza de un hotel con olor a madreselva y llevar en el bolsillo el folleto de Salvadori "101 monumentos para ver en Venecia". Sólo entonces empezará a encontrarle sentido a las piedras incrustadas en los muros, al paisaje lagunar con vaporetos, al centenar de Tiépolos en techos y ventanas falsas, al aspecto típicamente escenográfico y por último, a los payasos y animales diminutos de vidrio de Murano. Se comenzará a respetar a la Serenísima, a la que se ha considerado como una ciudad frívola, demasiado brillante, para turistas de todos los gustos, razas y edades. La imagen del gringo que —a pesar de la advertencia de Frommer "Don't go near the water"—2 alquila una góndola con cantante aparecerá articulado dentro de la actividad turística y del fuerte sentimiento internacionalista que ha animado a la ciudad desde su fundación.

Hace poco más de un siglo, Ruskin quería liberarse de "la vana tentación de Venecia" de la cual ha confesado con anterioridad que le debe todo lo que ha aprendido de verdad sobre el arte. Y George Sand escribe y duerme en una góndola que hace introducir tras la reja dorada a la orilla interna del canal de los pequeños jardines reales. Venecia se constituye en uno de los motivos más aristocráticos de la literatura europea[3]. Basta nombrar a Dickens, Chateubriand, Stendhal, Shelly, Byron, Nietzche, Taine, Burckhardt, Theophile Gautier, para terminar con Proust y Thomas Mann, ya en este siglo. Y la lista de pintores como Turner, Bonington, Corot, Renoir, Manet, Monet, Whistler se complementa con músicos como Verdi que estrena sus mejores óperas en el teatro de la Fenicia o como Wagner que muere en un palacio veneciano "perpetuándose su alma como la marea que lame sus mármoles".[4]

Venecia se presenta a fines de siglo como centro de arte y de cultura europea. La fundación de la bienal surge de manera natural después de la muestra nacional de Arte (1887) que tiene lugar en los jardines napoleónicos.

"SINEMBARGO, EL TEMOR A LOS PERJUICIOS QUE SUFRIRIA LA CIUDAD, LAS CONSIDERACIONES A LA EXPOSICION DE CUADROS QUE ACABA DE INAGURARSE EN LOS JARDINES PUBLICOS..."[5]

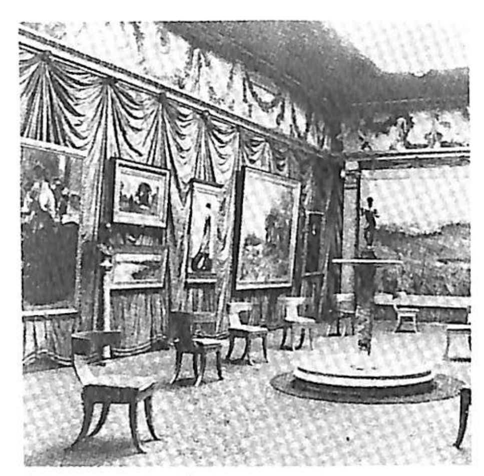
Thomas Mann,
Muerte en Venecia

La bienal se inicia en 1895 como una parte del regalo que la ciudad de Venecia ofrece en 1893 a los reyes Humberto I y Margarita de Saboya con motivo de sus bodas de plata. (La otra parte consistió en la fundación de un orfanato para los hijos de marinos muertos en naufragios)[6]. La bienal está inspirada en las grandes exhibiciones de arte establecidas en Europa a partir de 1737 y en las exposiciones de ciencia y tecnología características del siglo XIX.

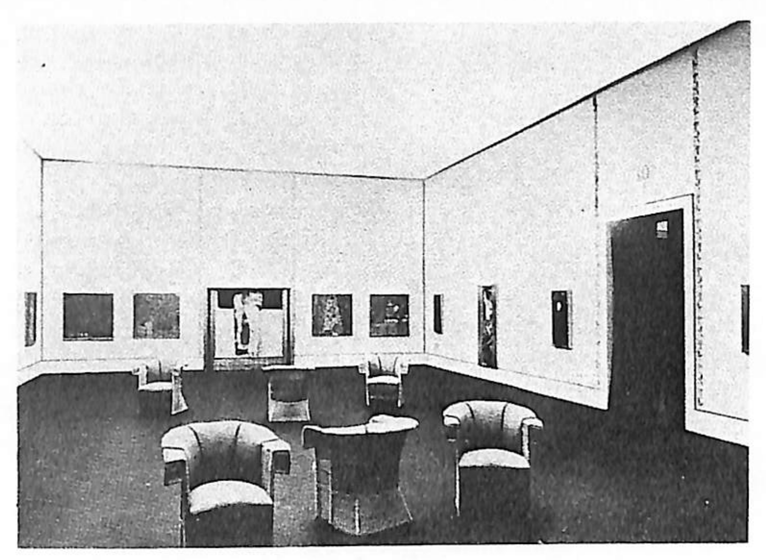
Dentro de diez y siete años la bienal cumplirá un siglo. Se han realizado 38 entregas con regularidad, solamente interrumpidas por espacio de seis años a raíz de la primera guerra mundial y con otros seis al terminar la segunda, ya que durante esta guerra se realizaron dos bienales, en 1940 y en 1942. En 1970 no se efectúa la muestra, seguramente como una consecuencia de la catastrófica bienal de 1968 y en la que los disturbios estudiantiles impiden su inaguración, presentando días después el doloroso espectaculo de una bienal militarizada. Dos veces se ha reformado a fondo, primero en 1928, cuando fue declarada Ente Autónomo según decreto firmado por el rey Victorio Manuel III y por Benito Mussolini[7]. En esta



Inauguración de la Bienal de 1897. La Bienal daba comienzo a la estación turística de Venecia y atraía la atención del mundo cultural y artístico sobre la ciudad. Civilta Di Venezia. Vol 3 – pág. 1.326.



Sala de exposición de la provincia del Lazio. Bienal de 1903. Annuario 1976. Eventi 1975. pág. 802.



Exposición individual de Gustav Klimt en la Bienal de 1910. The Venice Biennale. Ilustración No. 21.

ocasión se le da una estructura típicamente facista que, según Alloway, "trabaja con gran eficiencia". La segunda reforma se lleva a cabo en 1973 con ley promulgada por Leone y Rumor[8], en la que se constituye la Nueva Bienal de Venecia, refinanciada —mil millones de liras— y a la que se vinculan centenares de intelectuales y políticos, manifestando en el plano nacional y en el dominio internacional una nítida voluntad antifacista. Como consecuencia de esta última reforma, las actividades se extienden en todo sentido, ocupando una gran parte de Venecia y ampliándose a todas las manifestaciones y modalidades de las artes, mucho más allá del cine y de la poesía, que ya algunas veces habían aparecido en su programa.



Afiche de la Bienal. 1905. Civilta Di Venezia. pág. 1.315.

Situada en los jardines públicos creados por Napoleón en 1807, la bienal está conformada físicamente por pabellones erigidos y mantenidos por cada país. Uno de los elementos más característicos de la organización desde sus comienzos es el que a pesar de estar financiada por el gobierno de Italia y por la ciudad, se encuentra patrocinada por los países participantes. Muy diciente a este respecto es que la frase introductoria de todo diálogo con las autoridades de la bienal sea invariablemente: "Ya sabe Ud. que su país debe pagar?". Con el tiempo el sistema se ha convertido en un tributo a la ciudad de Venecia.

Los pabellones han sido construidos y reconstruidos varias veces desde comienzos del siglo, el primero fue el de Bélgica 1907 y el último el de Brasil, 1964. Algunos han sido realizados por importantes arquitectos tales como Hoffman, Rietveld, y Aalto[9]. Italia tiene dos pabellones de su propiedad, el central, que es en donde se sitúan las grandes exhibiciones de cada evento y el Venecia, de típica arquitectura facista, construido en 1932, al otro lado del canal de Santa Helena, que atraviesa los jardines. Este es el sitio en donde se coloca a los países invitados sin importancia tales como Irán, India, Colombia, etc. Entre los latinoamericanos propietarios de pabellones aparecen Argentina, Brasil, Uruguay y Venezuela. Si se analiza la lista de artistas y movimientos que han pasado por la bienal aparecerá como una institución sólida en la que se han destacado grandes corrientes del arte: Rodin (1897), Ensor (1907), Monticelli, Renoir, Courbet, Klimt (1910), Cézanne y Archipenko (1920), Modigliani, Bonard (1922), Degas (1924), Gauguin, Matisse, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Munch, René Magritte, Paul Delvaux (1926), Emil Nolde (1928), Henry Moore, Edward Hopper, Stuart Davis (1930), Zadkine, Monet (1932), Manet (1934). El fuerte sentimiento nacionalista nacido de El Programa de Mussoline o sea "la italianitá", cambia el carácter de la bienal: se empieza a hablar de estereofilia, de manía extranjerizante, del ambiente convulsivo y artificial de París. Esto se refleja en el triunfo de los artistas italianos, en los grandes subsidios del estado y en el auge del futurismo, en primer lugar y de la pintura metafísica. La bienal se ha debatido siempre en ondas de internacionalismo y nacionalismo no muy marcadas, pero nunca ha tenido una orientación tan definida como en la época de Mussolini. Sin embargo, cabe anotar, que desde el comienzo hasta el presente bienal, la número 38, el artista italiano, aunque no tenga el nivel de los participantes extranjeros, recibe ayuda y consideraciones ilimitadas de parte de la entidad. La selección de Italia ha sido siempre demasiado



Hitler en la Bienal. 1934. The Venice Biennale. Ilustración 7.

numerosa, llegando a convertirse el pabellón central, el de las grandes exhibiciones, en un laberinto en el que se mezclan pintores como Mondrian, Malevich o Warhol con pintores italianos sin ninguna trascendencia histórica; Terminada la segunda guerra mundial, se reinician las actividades con Klee en 1948, seguido por Carrá, de Chirico, Morandi, Kokoschka, Braque, Chagal, Picasso, Rouault, Moore, los fauves, el cubismo, el futurismo, el Blaue Reiter, el grupo Cobra, Calder, Miró, Giacometti, Arp, Ernst, Pollock, de Kooning, Gorky, Tapies, Canogar, Fautrier, Kline, Noland, Louis, Bacon, Rauschenberg, los pop, Caro, hasta llegar a los personajes de la nueva bienal de 1974 y 1976 que comprenden desde Hortensia Allende y Antonioni, hasta los grandes grupos de teatro y danza de Europa y Estados Unidos.

"CUANDO COMENZAMOS A TRABAJAR PARA LA NUEVA BIENAL HACE DOS AÑOS, ENCONTRAMOS UNA ORGANIZACION ESTATICA; SUS RELACIONES INTERNACIONALES OLVIDADAS, SUS EDIFICIOS EN UN TERRIBLE ESTADO DE ABANDONO, SUS ARCHIVOS. . ."[10]

Carlo Ripa de Meana,
presidente de la bienal.
Introducción al catálogo de 1976.

La información que recibe un país cuando es invitado a participar en la bienal de Venecia es la relación de uno de los encuentro preparatorios. Nada parece improvisado y todos los aspectos técnicos y organizativos están analizados. Varias páginas están dedicadas al catálogo: Precisiones sobre el tamaño y número de letras, distinciones de las cuatro categorías de información, apareciendo repetidamente los términos **metodológico** y **crítico.** Se obliga al participante en sus publicaciones individuales a un formato y a un sistema de cosido y encolado. Aquí se debe recordar la tradición tipográfica veneciana, fundadora de uno de los primeros periódicos del mundo, **La Gazzetta** y vinculada desde el siglo pasado a grandes empresas editoriales[11]. Respecto a la exposición, se dan fechas precisas para entrega de documentos, obra, organización de montaje, apertura. Esta apariencia de profesionalismo infunde ánimos al artista invitado. En esta trigésimaoctava bienal, el Instituto Colombiano de Cultura logra con gran éxito llenar los requisitos y cumplir con las entregas. Se tiene la sensación de estar trabajando con la entidad cultural más importante del mundo. Envían como ejemplo la propuesta de los artistas italianos en la que a través de las llamadas "tres lecturas críticas" presentan la naturaleza en imágenes, la naturaleza practicada, topología y morfogénesis [12]. No se puede pedir más seriedad. Todas estas informaciones son enviadas con anterioridad por el comisario de Colombia.

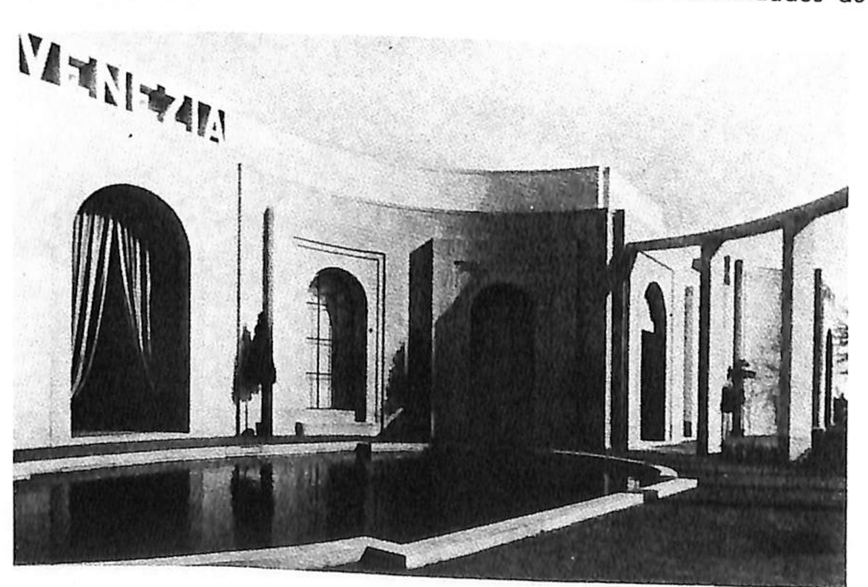
"ARCHITECTO TAGLIAPIETRA PER CORTEZIA AL CENTRALINO".

Llamada emitida por los
altavoces de los jardínes.

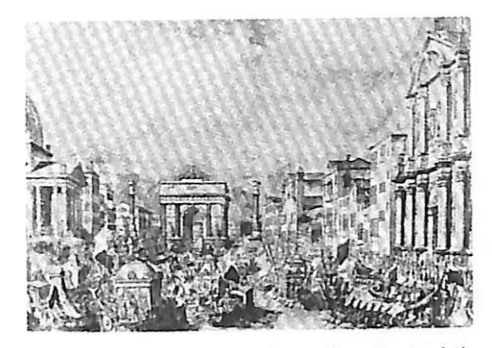
Cuando se llega con anticipación a la bienal como artista representante de un país, se tiene la sensación de que faltan meses para su apertura. No se ven los imprescindibles guacales que se encuentran en todos estos eventos. Las obras permanencen en el aeropuerto hasta que el interesado garantice el pago de los costos del transporte del aeropuerto a los jardines. Si el comisario o el artista no se presentan, la obra permanecerá sin remedio, almacenada. Las autoridades de la



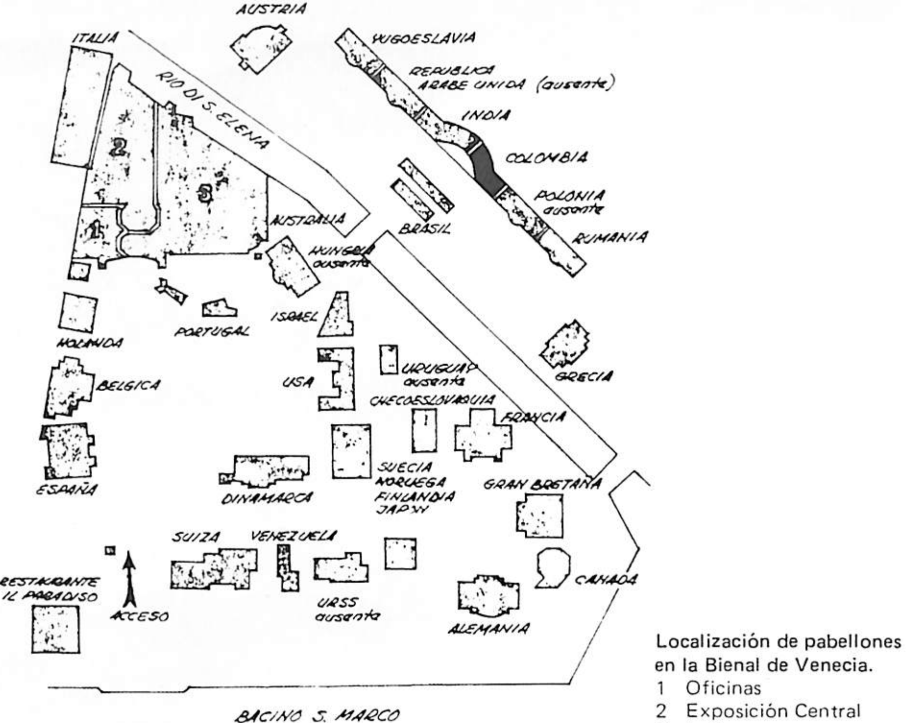
Hortensia Allende en el Palacio Ducal durante la Bienal de 1974. Annuario 1975. Eventi 1974. pág. 309.



Pabellón Venecia de Brenno Del Giudice. 1932. La pergola, El estanque y las cortinas no existen actualmente. Annuario 1976 - Eventi 1975 - Pág. 879.



Ingreso triunfal de Napoleón en Venecia. Le fué preparado un arco de triunfo entre la iglesia de San Simón y la iglesia de los Descalzos.



Localización de pabellones en la Bienal de Venecia.
1 Oficinas
2 Exposición Central
3 Italia

bienal se encuentran divididas entre Ca' Giustinian, en el centro de Venecia, y los jardines. El artista invitado que quiera indagar por el espacio que le ha sido asignado, deberá soportar un ir y venir por espacio de varios días hasta lograr un acuerdo sobre el sitio, la limpieza de la sala, la pintura, etc. Aunque los concursos para escoger jefe de las distintas secciones [13] exigen tres idiomas, nadie habla una lengua distinta del italiano. No se da razón de los planos enviados y se desconoce por completo la propuesta. En el caso de Colombia, hay que resignarse al pabellón Venecia, ajustar la obra a un corredor largo y curvo, compartido por esta vez con India.

Al comienzo la actividad es mínima. A los artistas se les pide que hagan turismo entre tanto. Los pabellones permanecen sin pintar, desaseados y las puertas y ventanas tan ajustadas que parece que hace un siglo no se abren. Para ilustrar lo anterior nada más simple que describir el pabellón asignado a Colombia: En el exterior aparece un viejo letrero amarillo, de papel adhesivo que dice, Colombia, Eduardo Ramírez Villamizar. Cuando se logran correr las puertas se encuentra que todavía están las bases de las esculturas, las fichas en las paredes y en el techo, una persiana rota que cuelga del liencillo del cielo-raso. Las telarañas son tan grandes que simulan escaleras en los rincones.

Todo parece tan atrasado y tan próxima la inaguración que unicamente se debe confiar en la destreza artesanal de los venecianos, hábiles constructores de escenarios inmensos tales como un arco de triunfo de madera y estuco para el ingreso de Napoleón, en 1807[14].

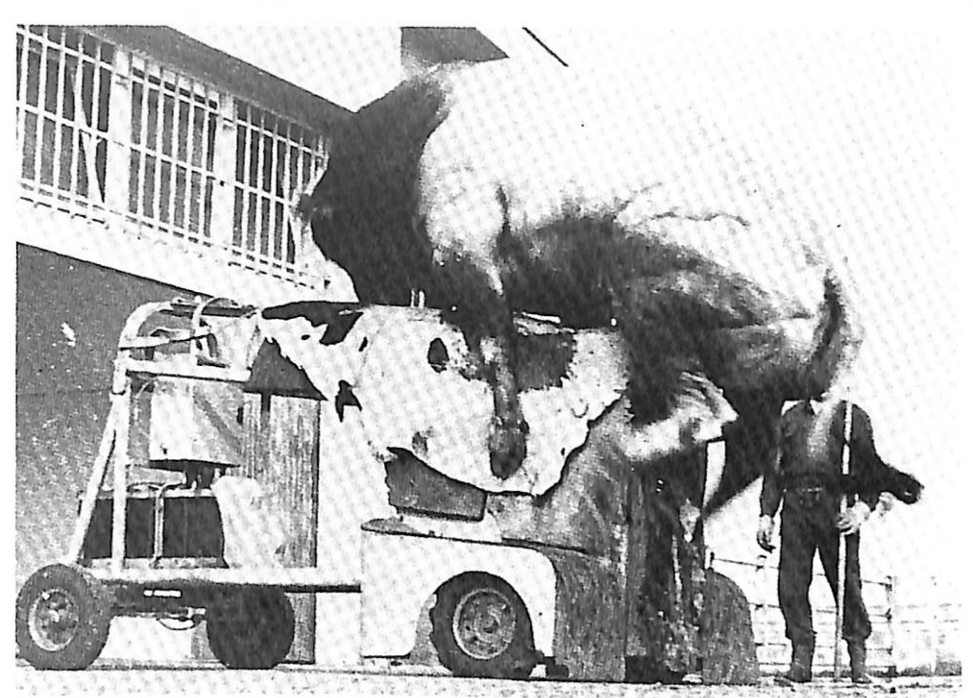
A medida que se acerca el día de la apertura se intensifican los llamados por los altavoces de los jardines al capo di lavoro Tagliapietra, un desmayado arquitecto de Antonioni, que no encuentra cómo dividir su tiempo entre los pabellones de los países que lo solicitan y el pabellón central. Allí se cuelga una muestra histórica-crítica dividida en seis estaciones llamadas: "el gran realismo y la gran abstracción, entropía del arte, iconósfera urbana ventana interior, convenciones de la visión y natura-antinatura"[15]. Carpinteros, pintores (del colorificio Giorgione), fabricantes de cielos rasos, electricistas y jardineros tratan de pulir e instalar en tres días lo que no se hizo durante meses.



Pabellón Central en los jardines. Annuario 1975 - Eventi 1974. Pág. 320

En la bienal de este año participaron 27 países: Australia, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Colombia, Francia, Alemania, Japón, Gran Bretaña, Grecia, India, Israel, Italia, Yugoeslavia, Rumania, Portugal, Dinamarca, Finlandia, Islandia, Noruega, Suecia, España, Estados Unidos, Suiza y Venezuela. El primer día de inaguración, (son cuatro) permanecen sin terminar los pabellones de España, Brasil, Rumania, Portugal, Suiza y el pabellón central, en donde el presidente de la bienal, Carlo Ripa de Meana dice su discurso mientras se sacan obras de los guacales. Las seis estaciones de arte-natura están incompletas y parecen tan incomprensibles como sus mismos nombres.

Los primeros en llegar a la bienal son los periodistas. Reciben una bolsa de color naranja con el león de San Marcos, afiches y catálogos. Los países dan cocteles para presentar a sus artistas a la prensa. El más notable de todos es Estados Unidos, que invita a un paseo en barco por los canales. Alemania invita a fresas y vino blanco. La prensa, que durante los veinte dias anteriores no se ha referido a la bienal, le dedica el día de la apertura una página. Existe una oficina de prensa en la que el artista entrega sus catálogos y fotos, pero por ineficiencia, nunca salen publicadas. Desde 1974, con la reforma de estatutos, se suprimieron los premios. Son muy pocos los críticos que llegan hasta los jardines, no tienen por quien luchar. En esta bienal, todos los periodistas se refieren invariablemente al artista de Israel que apacienta ovejas pintadas de azul en su pabellón. Los semanarios en su entrega correspondiente hablan de la vaca falsa, una especie de máquina recubierta con un cuero en la que supuestamente se ha de encaramar un toro que nunca está en los jardines, pero que los periodistas aseguran haber visto. Es la obra de Paradiso, un artista de vanguardia italiano. Cada semanario elogia su propio país. Robert Hughes comenta en Time que los colores del abstracto norteamericano Diebenkorn tiene los azules aéreos tiepolescos y que el espacio expandido está en feliz consonancia con la ciudad que descansa detrás de la bienal[16].


Antonio Paradiso – Toro y Vaca falsa. 1978. B.78 - Pág. 144.

Hay un acuerdo tácito de relacionar la muerte de Aldo Moro y la descomposición italiana con los desarreglos de la presente bienal. Sinembargo, no es la primera vez que se habla en este sentido. Harold Rosemberg se refiere en 1968 a la desorganización; entre 1948 y 1956 se difunde el criterio de que las exhibiciones de la bienal son improvisadas; en otro artículo se la llama Carnaval de Venecia[17].

El artista que acude a entenderse directamente con el montaje de su obra se encuentra segregado. La bienal da por sentado que cada artista debe ser ayudado, atendido y promocionado por su propio país. Para las autoridades únicamente cuentan el periodista y el comisario; este último porque representa la garantía de que los gastos que ocasiona el montaje serán cubiertos.

En el restaurante Il Paradiso, a la salida de la bienal, entre el verde oscuro de los inmensos árboles de los jardines y la vista del canal de San Marcos, el artista siempre aislado, se planteará sus dudas y aceptará su fracaso. Las dudas ya han sido enunciadas con anterioridad: "Para qué construir y mantener un pabellón con tan poca retribución?[18]. Este año el número de paises disminuyó notablemente. De latinoamerica solamente asistieron Brasil, Venezuela y Colombia.

"Ser mostrado en Venecia", representa para el artista, según Alloway "un reconocimiento a su obra y por otra parte, a su edad"[19]. Se podría añadir, y estar incluido en un catálogo de difusión internacional. Para el presidente de la bienal esta trigésima octava edición representa "una declaración de confianza en la cultura"[20].

1. Lawrence Alloway. **The Venice Biennale, 1895 - 1968 from salon to goldfish bowl.** Faber and Faber, Londres, 1969, página 89.
2. Arthur Frommer. **Europa on $10 a day.** Ed. KLM, New York, 1974, página 339.
3. Guido Perocco, Antonio Salvadori. **Civiltá di Venezia.** Volume 3, Ed. La Stamperia di Venezia, Venecia, 1977, página 1280.
4. Guido Perocco y Antonio Salvadori. **Op. cit.**, página 1276.
5. Thomas Mann. **Muerte en Venecia.** Ed. Plaza y Janes 1972, página 74.
6. Guido Perocco, Antonio Salvadori. **Op. cit.**, página 1299.
7. Lawrence Alloway. **Op. cit.**, página 16.
8. **La Biennale.** Anuario 1974 - Eventi 1975. Ed. Stamperia di Venezia, 1976, página 15 a 29.
9. Salvadori Antonio. **101 Monuments á voir á Venise** Ed. du Canal, 1972, página 108 -9.
10. B76 **La Biennale di Venezia.** Ed. La Biennale di Venezia, 1976.
11. Guido Perocco, Antonio Salvadori. **Op. cit.**, página 1298.
12. B78 **La Biennale di Venezia.** Ed. La Biennale di Venezia, 1978, página 136.
13. **La Biennale.** Anuario 1974. **Op. cit.**, página 173.
14. Guido Perocco, Antonio Salvadori. **Op. cit.**, página 1166.
15. B78 **Op. cit.**, página 10.
16. **Time**, Julio 17, 1978, página 40, 41.
17. Lawrence Alloway. **Op. cit.**, página 136.
18. Lawrence Alloway. **Op. cit.**, página 111.
19. Lawrence Alloway. **Op. cit.**, página 28.
20. **Il Gazzetino**, Junio 29, 1978, página 3.

NEWTON HARRISON Y HELEN MAYER HARRISON

POR JOHN STRINGER

SAN DIEGO COMO CENTRO DEL MUNDO

La apreciación del arte es en gran medida un asunto de educación, y artistas contemporáneos han comentado la futilidad de producir trabajos para una minoría privilegiada, informada y relativamente pequeña. A pesar de sus aspiraciones democráticas de alcanzar un amplio espectro del público, los museos de arte se ven frustrados por el hecho de que continúan siendo más fácilmente accesibles a las clases informadas y ociosas, y solo pueden ofrecer posibilidades muy limitadas para influir a la sociedad.

En su deseo de implicar un público más amplio, muchos artistas preocupados han huído de los museos y abandonado los temas tradicionales del arte para cuestionar las bases mismas de sus propias actividades a la luz de apremiantes prioridades contemporáneas, públicas y sociales. Para analizar temas tan complejos como la economía, la ecología, la política y la organización social, algunos artistas trabajan con estadísticas, documentación y computadoras; se expresan ellos mismos a través de medios cotidianos de comunicación como películas, presentaciones, publicaciones, grabaciones, videos, etc., tanto como por medio de exposiciones. Su posición enfatiza que el arte es más importante como un **medio** de comunicación que como un **fín** en sí mismo.

Esto ha producido una cierta devaluación de patrones estéticos establecidos que no son significativos si se aplican a presentaciones, documentación, etc. El éxito de un arte semejante puede determinarse más aceleradamente por su capacidad de penetrar la sociedad, por su legibilidad, y por la legitimidad, verdad o lógica inherente de la proposición.

Desde 1971 Newton Harrison y Helen Mayer Harrison han trabajado y exhibido juntos, como un equipo de marido y mujer, presentando la supervivencia humana como el asunto focal de sus investigaciones.

Se han centrado en un número de problemas ecológicos, haciendo campañas contra el deterioro y la destrucción de recursos naturales. Sus proposiciones incluyen un programa para transformar el desierto de Colorado en lagunas para cría de moluscos; una campaña para divulgar la creciente salinidad de la tierra cultivable de California causada por el riego; y un análisis de las desigualdades en los derechos internacionales de pesca y minería que resultan de la Conferencia de Ley del Mar.

Todos los proyectos implican investigación considerable antes de poder ser presentados en forma de exhibición; muchas de las exhibiciones son meros puntos de partida en una investigación mucho más extensa que puede requerir una década e incluso más para conseguir alguna finalidad.

Los Harrison prefieren concentrarse en un tema único para cada una de sus exhibiciones, y generalmente presentan su información en la forma de grandes paneles de lienzo que se adosan a los muros para mostrarlos. Estos paneles incorporan ampliaciones fotográficas (mapas frecuentemente) de color sepia con ilustraciones pegadas (collage) y textos escritos a mano. Semejantes a las muestras de los museos de ciencias e historia, los paneles tienen una secuencia numérica particular y deben examinarse en su orden correcto para que la proposición sea apreciada completamente.

SAN DIEGO COMO CENTRO DEL MUNDO

En el nivel puramente formal, el trabajo de los Harrison resulta imponente a causa de su escala, orden y sugerente presentación monocromática. Cualquiera de las secuencias que han preparado hasta ahora hace una unidad homogénea y extremadamente placentera. Los paneles individuales tienen algo de la fría y limpia apariencia del arte minimal, con una fuerte imaginería serial en la forma de motivos repetidos. Hay agradables contrastes de reproducciones fotomecánicas de mapas detallados e imágenes, contra el uso conspicuo del manuscrito y el uso ocasional de aguatintas. Los textos manuscritos son lúcidos pero moderados: se presentan bastante desapasionada e imparcialmente, aunque sean claras las simpatías de los artistas.

Los Harrison dan una penetración adicional a sus trabajos escogiendo temas que tienen un interés particular en las comunidades donde se exhiben. Su exhibición de las **Meditaciones sobre las condiciones del Río Sacramento, el Delta y las Bahías de San Francisco** se presentó en San Francisco junto con un activo programa de diversificación, que incluía una serie de provocativos carteles, mensajes transmitidos por radio, murales comunitarios, y representaciones callejeras. Ambos artistas tienen experiencia y habilidad para apariciones en público lo que los capacita para participar en actividades tales como simposios y otras ocasiones que implican un diálogo directo con el público.

El trabajo que aquí se reproduce **San Diego como el centro del Mundo** consiste en cinco unidades: cuatro paneles se destinan a la probabilidad de cambios en la profundidad de los océanos del mundo que resultan de las probables alteraciones futuras del clima de la tierra; el quinto panel presenta sus conclusiones como alternativas para enfrentarlos, acciones que deberían emprenderse para evitar una catástrofe universal.

Cada panel exhibe una proyección lineal del globo colocando como su centro a San Diego, California (el territorio donde viven los Harrison) junto con un texto manuscrito sobreimpuesto. Además del Ecuador (0° de latitud) y el primer meridiano (0° de longitud), se dibujan círculos a radios de 5.000 y 10.000 millas de San Diego. El punto no es proponer a San Diego como el centro ideal para sobrevivir en el caso de alteraciones en el nivel de los océanos, sino más bien dar un punto focal a las hipótesis. De acuerdo a las proposiciones I y II, una nueva edad de hielo reduciría el tamaño de los océanos y convertiría al cinturón entre los trópicos de Cáncer y Capricornio en la única zona habitable. Los incrementos de temperatura propuestos en los apartes III y IV producirían la inundación de San Diego junto con la mayoría de las ciudades marítimas del mundo.

Las implicaciones del trabajo son claras. Aparte del interrogante sobre nuestra capacidad biológica última de sobrevivir a una revolución ecológica semejante, todas las bases sociales, económicas y culturales de la civilización del siglo XX presuponen una estabilidad ambiental. Los Harrison señalan esta falacia y nos proponen trabajar hacia un orden más en consonancia con la humanidad y el planeta.

San Diego como el centro del mundo se reproduce aquí completo, junto con una traducción de sus textos. El trabajo hace parte de una serie denominada centros del mundo y está presentado para una lectura donde alternen una voz masculina y una femenina (deben hacerse pausas de dos segundos entre las frases en las cuatro líneas finales).

SAN DIEGO COMO CENTRO DEL MUNDO

PRESENTACIONES DE PARTITURA NARRATIVA

1976 Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island.
1977 San Francisco Art Institute, San Francisco, California.
Pacifica Radio, Los Angeles, California.
Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin, Milwaukee.
Center for Music Experimentation, University of California, San Diego.
1978 Panel on Post Modernism, College Art Association, New York.

EXHIBICIONES

1974 Primera versión: 96 x 96" collage, fotografía y caligrafía sobre lienzo.
1974 Ronald Feldman Fine Arts, New York.
(comprada por la Power Gallery of Contemporany Art, University of Sidney, Australia).
1975 Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia.
The power gallery of contemporany art:
Adquisición 1973 - 75
1975 Segunda versión: 48 x 48" collage, fotografías y caligrafía sobre lienzo.
1975 Ronald Feldman Fine Arts, New York
Centros del Mundo.
1977 San Francisco Art Institute, San Francisco, California.
1977 Tercera versión: diseñada para reproducción.
1977 New Wilderness Letter, New York.
reproducido en formato de 11 x 8.5"
1978 Revista, Medellín

If
we are in an interglacial epoch and we are going into a period of
heavy glaciation

Then
within the next 10,000 years the mean
annual temperatures will drop, the polar caps
will enlarge, new glacial masses will form on mountain
ranges that do not presently have snow cover, the level of permanent snow cover
will expand downward, the oceans will recede to the continental shelves and
the habitable zone will be reduced to the land between the tropics of Cancer
and Capricorn

Then
the land mass available will be X
the populations it can support will be X
the salinity of the oceans will be X
the mean temperature of the oceans will be X
the mean temperature of the air will be X
the resulting ecological transformations will be X
the resulting human social and political systems will be X

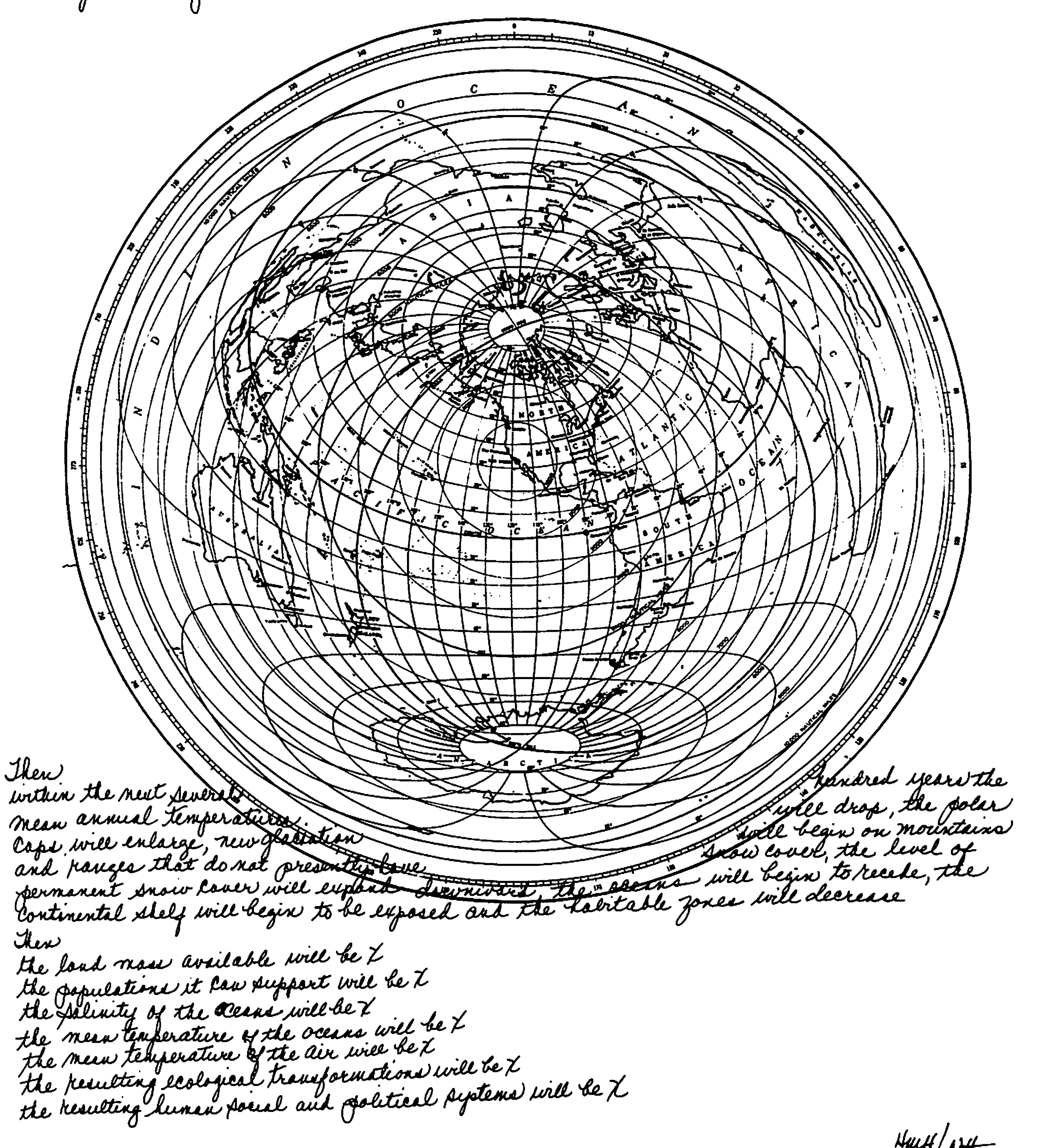
Harr/NH

MUJER:
Si
estamos en una época interglacial y vamos hacia un período de fuerte glaciación

entonces
dentro de los próximos diez mil años la temperatura anual promedio caerá, los casquetes polares se extenderán, se formarán nuevas masas heladas en cadenas de montañas que actualmente no están cubiertas de nieve, el nivel de las nieves perpetuas se expandirá hacia abajo, los océanos retrocederán a las plataformas continentales y la zona habitable se reducirá a la tierra entre los trópicos de Cáncer y Capriconio.

HOMBRE
Entonces
la masa de la tierra disponible será X
la población que podrá sustentar será X
la salinidad de los océanos será X
la temperatura media de los océanos será X
la temperatura media del aire será X
la transformación ecológica resultante será X
el sistema humano social y político resultante será X

If
according to Bryce, the increase in the atmosphere of particulate matter from volcanic activity and smog screens out more of the heat from the sun



Then
within the next several hundred years the mean annual temperature will drop, the polar caps will enlarge, new glaciation will begin on mountains and ranges that do not presently have snow cover, the level of permanent snow cover will expand downward, the oceans will begin to recede, the continental shelf will begin to be exposed and the habitable zones will decrease

Then
the land mass available will be X
the populations it can support will be X
the salinity of the oceans will be X
the mean temperature of the oceans will be X
the mean temperature of the air will be X
the resulting ecological transformations will be X
the resulting human social and political systems will be X

MUJER:

Si
de acuerdo con Bryce, el incremento en la atmósfera de partículas de materia provenientes de actividad volcánica y de smog rechazará la mayor parte del calor del sol

Entonces
durante los próximos siglos la temperatura anual promedio caerá, los casquetes polares se extenderán, comenzará una nueva glaciación en montañas y cordilleras que actualmente no están cubiertas de nieve, el nivel de las nieves perpetuas se expandirá hacia abajo, los océanos comenzarán a retroceder, la plataforma continental comenzará a aflorar y las zonas habitables disminuirán.

HOMBRE:

entonces
la masa de tierra disponible será X
la población que podrá sustentar será X
la salinidad de los océanos será X
la temperatura media de los océanos será X
la temperatura media del aire será X
la transformación ecológica resultante será X
el sistema humano social y político resultante será X

III-4
We are in an interglacial epoch and we are emerging from a period of heavy glaciation

Then
within the next 10,000 years the mean annual temperatures will increase, the ocean ice will melt, the polar caps will melt, all glaciation will disappear, the ocean level will rise up to three hundred feet, all the lowlying coastal cities and some of the inland ones will be submerged, vast parts of continental USA, South America, India, Asia and Australia and China will again be the site of shallow inland seas

Then
the land mass available will be X
the populations it can support will be X
the salinity of the oceans will be X
the mean temperature of the oceans will be X
the mean temperature of the air will be X
the resulting ecological transformation will be X
the resulting human social and political systems will be X

Hall/NH

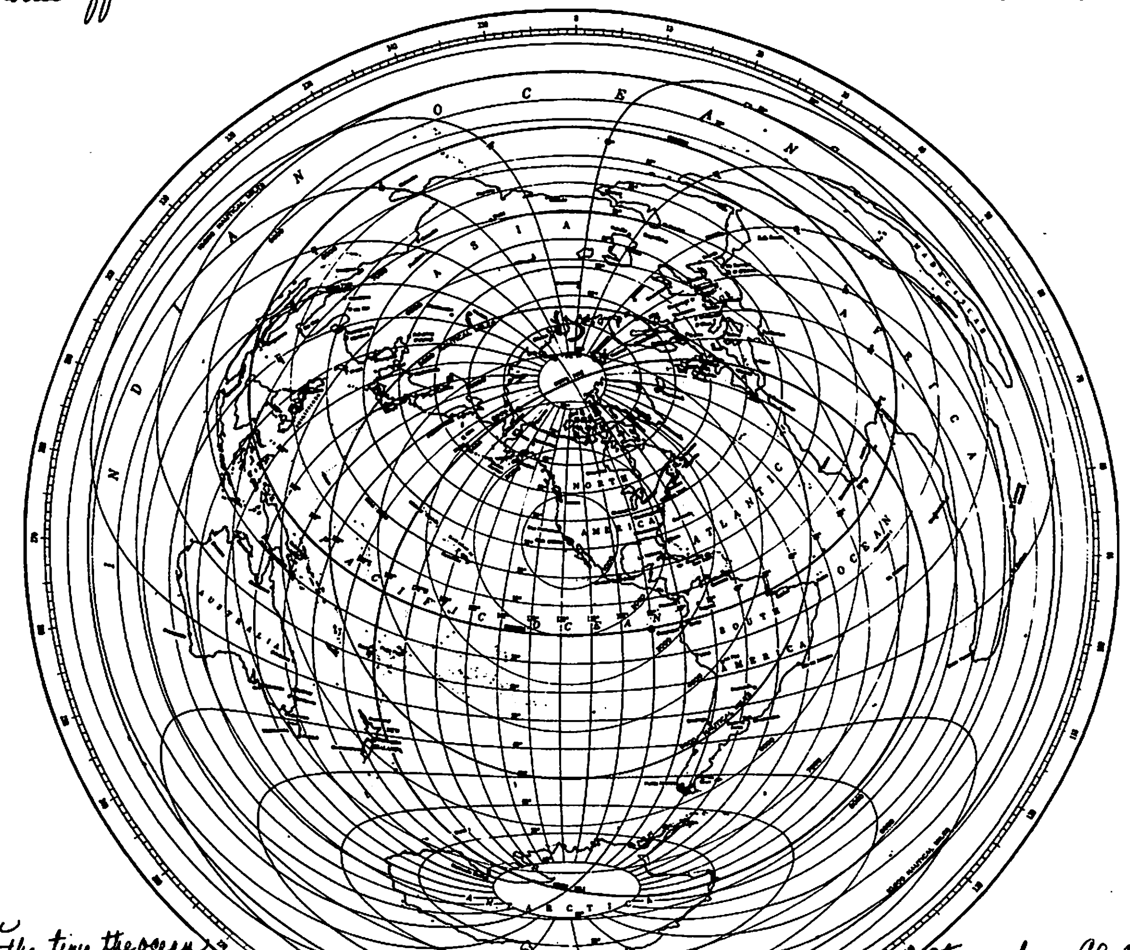
MUJER:

Si
estamos en una época interglacial y emergemos de un período de fuerte glaciación

Entonces
dentro de los próximos 10.000 años la temperatura anual promedio aumentará, el hielo del mar se derretirá, los casquetes polares se derretirán, toda la nieve desaparecerá, el nivel del mar se elevará a trescientos pies, todas las ciudades de las costas bajas y algunas de las del interior se sumergerán, amplias zonas continentales de U. S. A., América del Sur, Indias, Asia y China volverán a ser el lugar de mares interiores poco profundos.

HOMBRE:
entonces
la masa de tierra disponible será X
la población que podrá sustentar será X
la salinidad de los océanos será X
la temperatura media de los océanos será X
la temperatura media del aire será X
la transformación ecológica resultante será X
el sistema humano social y político resultante será X

IV If
According to Plass, the burning of the currently known supplies of coal and oil over the next hundred years multiplies the CO_2 tonnage of the air 18 x, increasing the greenhouse effect



Then
by the time the ocean atmosphere CO_2 cycle returns to equilibrium, the CO_2 content of the air will be 10x greater than it is today, the mean temperature of the air will be 22° higher, ice pack and glacial melt will raise the ocean levels at least 20 to 30 feet, many coastal areas and the tropics will be uninhabitable
Then
the land mass available will be X
the populations it can support will be X
the salinity of the oceans will be X
the mean temperature of the oceans will be X
the mean temperature of the air will be X
the resulting ecological transformations will be X
the resulting human social and political systems will be X

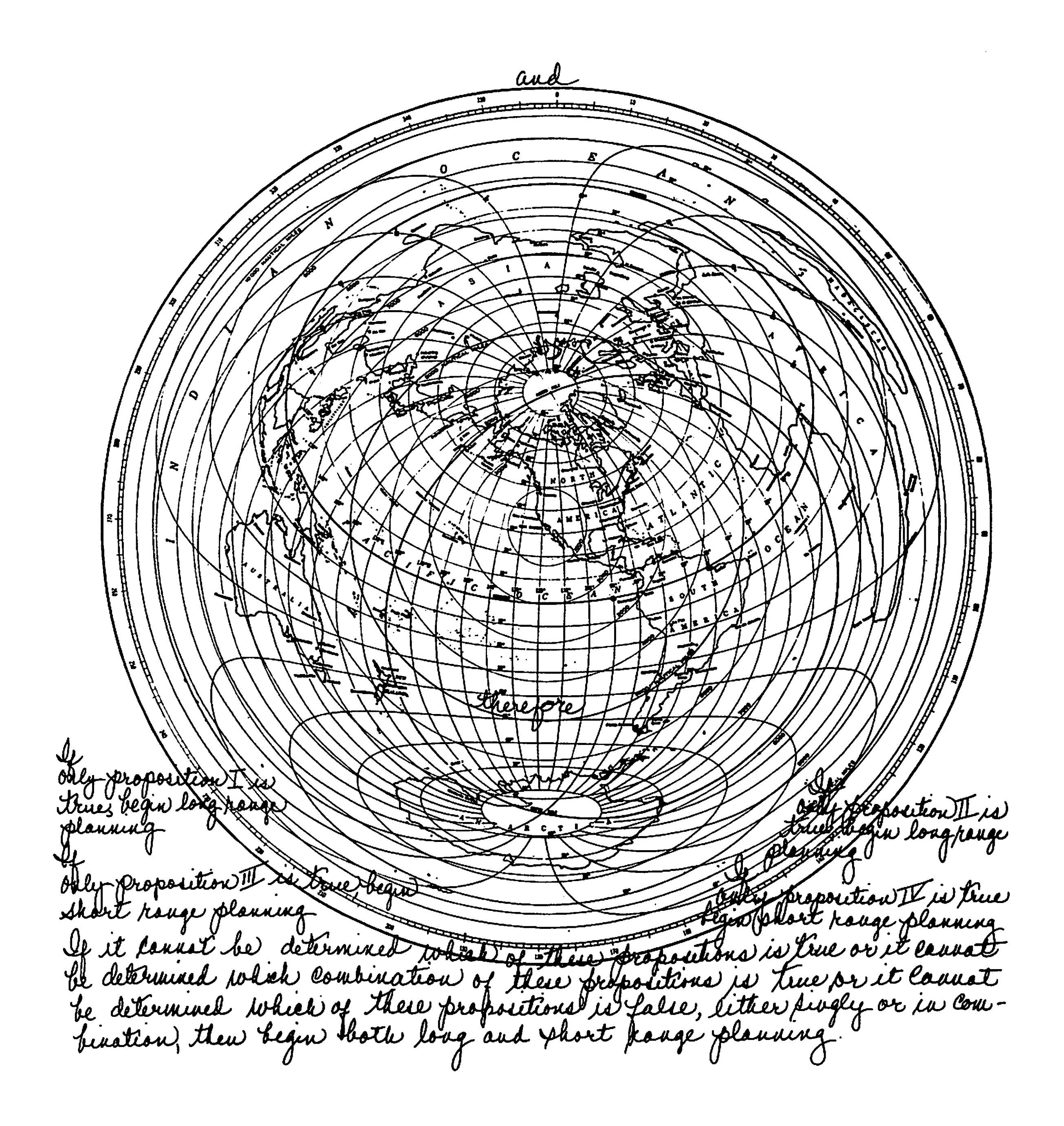
MUJER:

Si
de acuerdo a Plass, la quema de las reservas conocidas actualmente de carbón y petróleo durante las próximas centurias multiplicará el tonelaje de CO_2 del aire 18 veces, aumentando el efecto de invernadero

entonces
para el momento en que el ciclo de CO_2 de la atmósfera del océano regrese al equilibrio, el contenido de CO_2 del aire será 10 veces mayor de lo que es hoy; la temperatura promedio del aire será 22° más elevada, el hielo y la nieve se derretirán elevando los niveles del océano al menos 20 a 30 pies; muchas áreas costeras y los trópicos serán inhabitables.

HOMBRE:

Entonces
la masa de tierra disponible será X
la población que podrá sustentar será X
la salinidad de los océanos será X
la temperatura media de los océanos será X
la temperatura media del aire será X
la transformación ecológica resultante será X
el sistema humano social y político resultante será X



NH/HMH 1974 Revised 1977 HMH/NH

MUJER:
y
entonces
Si
sólo la proposición I es verdadera, comienza una planeación a largo plazo.

Si
sólo la proposición II es verdadera, comienza una planeación a corto plazo.

HOMBRE:
Si
sólo la proposición III es verdadera, comienza una planeación a largo plazo.

Si
sólo la proposición IV es verdadera, comienza una planeación a corto plazo.

MUJER:
Si no se puede determinar cual de estas proposiciones es verdadera o si no se puede determinar cual combinación de estas proposiciones es verdadera, o si no se puede determinar cual de estas proposiciones es falsa, sea aislada o en combinación, entonces comienza una planeación tanto a largo como a corto plazo.

Newton Harrison/Helen Meyer Harrison
1974. Revisado 1977

RESEÑAS

KAREL APPEL EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO EN BOGOTA



Karel Appel. **Maternidad.** 1951. Oleo sobre tela. 1.21. x 0.85 mts. Colección del artista.

El Museo de Arte Moderno de Bogotá exhibió en el mes de Mayo una completa retrospectiva de Karel Appel, reconocido artista holandés de la post-guerra.

Testigo del derrumbamiento de la cultura occidental, Karel Appel planteó en 1946, junto con un grupo de pintores, arquitectos y poetas de Dinamarca, Bélgica y Holanda, el establecimiento de una nueva estética cuyas leyes sacadas de la experiencia, de la desenfrenada libertad y de las exigencias de la vitalidad, sería la única salvación del artista, puesto que, con la Segunda Guerra Mundial "la continuidad de la evolución cultural, se había roto de un tirón".

Publicaciones efímeras de revistas y folletos que culminaron con Cobra (Copenhaguen, Bruselas, Amsterdam), revista trilingüe editada desde 1949 hasta 1951, difundieron las consignas del grupo tales como "el trabajo es más importante que el resultado" y "un cuadro es un grito proferido con las manos".

Este credo fue fácilmente comprensible en la completa exposición del MAM. Las pinturas, pertenecientes a importantes museos y colecciones holandesas, representaron la evolución del artista partiendo de los óleos de 1949 y los relieves en madera tosca y colores primarios de los "Niños Preguntones", hasta las esculturas óleos y acrílicos de 1976.

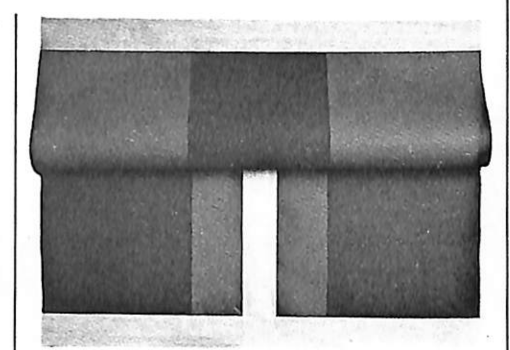
Fueron notables en la muestra las pinturas de transición de su permanencia en París, marcadas inicialmente por una moderación en el empleo del color pero que en el curso de un proceso de exaltación de la materia fueron adquiriendo el carácter de relieves violentos, inspirados por el convencimiento de que su vitalidad y su fuerza física, de pintor amsterdamés, eran transmisibles al óleo por medio de golpes y tratamientos violentos que convertían el lienzo en un campo de batalla. "Pinto como un bárbaro en estos tiempos bárbaros" ha dicho Karel Appel como explicación a este período de su obra.

La exposición, completada con la presentación de la película "La Realidad de Karel Appel", al tiempo que ilustró con notable claridad sobre la sensibilidad y los argumentos del artista, puso de presente el énfasis experimental y los revolucionarios objetivos del arte de post-guerra. BEATRIZ GONZALEZ.

MANOLO VELLOJIN EN LA GALERIA GARCES VELASQUEZ BOGOTA

¿UN ARTE RELIGIOSO?

El opresivo mundo de la Semana Santa, en el cual la pompa fúnebre servía, ¡y de que modo! para reafirmar el poder temporal de la Iglesia y recordarnos el efímero destino de toda carne, es el punto de partida de esta nueva exposición de Manolo Vellojín, en la Galería Garcés Velásquez. Un punto de partida,



Manolo Vellojín. **Doloroso** 1978. Papel, madera, tela y vidrio. 0.50 x 0.65 x 0.15 cms.

por cierto, bastante singular, ya que ha sido transformado hasta convertirse, simplemente, en cajas de madera, cubiertas con vidrio, en cuyo interior se ordenan telas negras. Es decir: lo que era arte, al servicio de una fe se ha trocado en una aventura conceptual.

Pero hay, además, en esta excelente exposición, en la cual el rigor no está disociado del buen gusto, algo más. Y aunque las clasificaciones resultan cómodas, también, en esta ocasión, revelan su carácter superfluo. Ante la avasalladora presencia de los estandartes, qué ganamos con hablar de abstracción?. Y ante la delicada modulación que los dolorosos proponen, se logra algo remitiéndonos a la geometría?. No lo creo. Las telas que cubrían paredes y altares; y que se retorcían, sinuosas, sobre esas figuras epilépticas, se han curvado sobre si mismas, en un solo y exacto repligue, y los contrastes que el negro ejerce sobre si mismo brillan sobre la desnuda madera. Por eso hay allí, en la forma tan sobria como Vellojín ha dispuesto estas únicas ondulaciones, una admirable síntesis de aquella atmósfera en la cual predominaba, de modo invariable, la falsa desmesura de un pueblo cuya mayor riqueza era el sufrimiento.

Alberto Lleras, en su libro de memorias, **Mi gente,** la describe así: "La Iglesia, por sobre todo, era lo único ornamental, el sitio de las poquísimas cosas bellas, donde se oía música, donde se escuchaban

armoniosas y extrañas palabras. Era (el Diablo), como la Iglesia, como la religión, en general, lo único brillante, estimulante, lo único suntuario en una nación de pobres, parda y silenciosa" (Pág. 138).

Así, en estas celebraciones, típicas de la tradición española; y que en tierras colombianas se reafirmaron, sobre gentes atónitas y sumisas, ahogándolas entre nubes de incienso y apocalípticas invocaciones al más alla, es donde encuentra Vellojín el pretexto para su muy precisa indagación.

Por tal razón, el ha comenzado restituyéndole a toda esta parafernalia una dignidad, y una fuerza, que nunca tuvieron. Sobre los fríos muros de una capilla protestante, hoy convertida en galería de arte, la línea de los estandartes, al igual que el imbricamiento crómatico de las esquelas, trazan un signo mucho más elocuente: el de quien reflexiona sobre lo esencial, y abomina de los detalles; el de quien repudia la anécdota y deja, al descubierto, la desnuda superficie de la idea. No se trata de un pintor, ni de un escultor; quien ha realizado esta exposición, coherente y sistemática, en la cual cada una de las cuatro series que la componen, remite a las otras, y las ilumina, transversalmente, es un artista. Alguien para el cual los datos sensoriales, y la compleja elaboración mental que los enlaza, quedan resumidos, y anulados, en una obra; en un objeto que los trasciende. Qué vemos allí?. La Semana Santa, claro, pero también —y esto es lo decisivo— una investigación acerca del color y la forma; sus posibilidades; la música que engendran, al cotejarse.

Por tal razón, dicho ejercicio de accésit, que había llevado a sus series anteriores .rojo y negro; verde y dorado a articularse, de manera cada vez más ardua, hasta formar el difícil rompecabezas, en el cual, con mínimos elementos explorados hasta su situación límite, brotaba, no lo imprevisto, sino lo encontrado, se despliega ahora, en esta nueva búsqueda, con tranquila madurez. Con un dominio de todos sus recursos, dentro del cual la variación más elemental desencadena una posibilidad infinita de opciones, que el rige y controla, con mano firme: ésta, y solo ésta. Así los negros se anudan sobre si mismos y no necesitan nada distinto para extraer, y abstraer, de una realidad ya perdida el tono inconfundible que los singulariza: luto, cenizas; una inútil literatura. Así los blancos, de los sudarios, se entrecruzan, tejiéndose y destejiéndose, sobre el entramado de madera; sobre esos bastidores, y unos cuantos clavos de plata. Pero, como, estos objetos, elocuentes por si mismos, también llevan un título?. Nada menos que "Sudario para Marcel Proust". Mirémoslos, con mayor atención, recurriendo a una segunda lectura. Alvaro Mutis, en un poema titulado, precisamente, "poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust", había hablado de su larga agonía; de su oscuro pelo de rabino y de sus facciones de astuto cazador babilónico, para constatar, al final, como Proust, al morir se iba precipitando, vertiginosamente, hacia el nostálgico limbo donde habitan, a la orilla del tiempo, sus criaturas. Ese limbo; esa memoria perdida —y dichosamente recuperada a través del infinito sendero que es **A la búsqueda del tiempo perdido**— es la que Vellojín recrea, en blanco sobre blanco. En el silencio, con que estos limpios sudarios fijan y envuelven algo. Qué?. La pureza; el vacio?. Prefiero pensar en lo segundo; en el silencio, posterior a la palabra.

Lejos de la retórica grandilocuente; distante de los siniestros sermones del Viernes Santo —si una hormiga recorriera, incansablemente, una bola de acero del tamaño de la tierra hasta desgastarla por completo, la eternidad aun no habría comenzado— esta exposición logra un efecto paradójicamente perturbador: en su frialdad, en su ascetismo, nos hace vislumbrar un arte completamente religioso, carente de toda fe que lo respalde. Un arte, desusadamente puro, que vive, y perdura, únicamente, gracias a la propia convicción que tiene, en si mismo, y en los elementos que lo constituyen; los más parcos, los más sencillos: unas cuantas telas; unos pocos colores. Cualquier otro recurso, lo enturbia, y degrada. Hoy en día, cuando la aburrida puntualidad del hiperrealismo, parece reinar, omnímoda, dejando atrás las previsibles boberías del arte supuestamente político, una exposición de esta índole hace pensar en las palabras de Malraux, en su libro póstumo: "Las dos claves del Occidente cristiano son decididamente la catedral y el vitral" **(El hombre precario y la literatura,** Buenos Aires, Editorial Sur, 1977, pag. 23). Aquí, en la exposición de Vellojín el misterio religioso ha sido metamorfoseado por el enigma artístico y los vitrales ciegos no nos narran nada distinto a su propia aventura: la aventura de toda auténtica indagación artística.

J. G. COBO BORDA.

EL II SALON REGIONAL DE ARTES VISUALES DE LA ZONA SUROCCIDENTAL

UN SALON QUE ESTUVO LEJOS DE SER EJEMPLAR

El primero de los eventos regionales se exhibió en Cali durante la segunda quincena de abril y la primera de mayo. Fué organizado el "II Salón Regional de Artes Visuales de la zona Suroccidental" por la Universidad del Valle, conjuntamente y por iniciativa de Colcultura. Como se había planeado fueron dados los 3 premios así: Al paisaje de Rodolfo Velásquez, la bolsa viajera de Colcultura por un valor de $50.000.oo, primer premio. El segundo de $20.000.oo, dado por la Secretaría de Educación Departamental, a Ricardo Po-

tes, por un dibujo en técnicas varias, y el tercero a Gastón Betelli, de $10.000.oo cedido por la Industria de Licores del Valle.

El Salón estuvo lejos de ser ejemplar, aportante o novedoso, sin embargo, se podían encontrar unos 20 trabajos aceptables y una docena recomendables. Pero el seudo refinamiento de David Manzur, uno de nuestros artistas de mayor trayectoria y también de una amplia y rica cursilería (recordar sus primeras etapas, y sus últimas, tejiendo tapetes y copiando "El Unicornio" como toda una gran hazaña), quien en verdad resolvió lo que el jurado debía hacer y pensar, impidió que se escogieran más de cinco trabajos; los otros dos correspondieron a las fotografías de Italo Brusatin y Jonny Rassmusen. Dejando por puertas todo un sector de buenos artistas. Naturalmente la diplomacia fallida y resignada de María Thereza Negreiros y Hans Hungar, se limitó a firmar, para luego lamentarse. El señor Hungar, quien orienta la Galería "El Callejón" en la Librería Central en Bogotá, se arrepentía, por ejemplo, de no haber escogido a Enrique Sánchez, quien expone con regularidad en su Sala. María Thereza Negreiros es de la Junta Asesora del Museo La Tertulia donde se han presentado Héctor Oviedo, Enrique Sánchez, Phanor León y varios fotógrafos, sin embargo, permaneció impávida ante los hechos. El doctor Henry Simmonds Pardo, era el otro miembro del Jurado (impuesto y escogido por Colcultura), sus fracasos en los terrenos artísticos como organizador y promotor ya son suficientemente conocidos, de tal manera que era una burla pensar en que él podía hacer algo, además, llegó tarde y se limitó a firmar; fue el convidado de piedra... como siempre.

Me apena tener que aclarar todos estos pormenores al público y a los artistas, quienes merecen una explicación. Naturalmente me salto la estúpida o hipócrita ética que en este caso debería tener, para obrar como una tumba. Yo coordiné el Salón y fuí el responsable directo ante la Universidad y el Instituto. Estuve cerca del jurado para darme cuenta de lo que sucedía, pero tan lejos como para no intervenir en sus decisiones, de tal manera que soy testigo de toda esa vanidad con que se condujeron.

Abandonaron junto con los representantes de Colcultura la ciudad, el día preciso en que se abría la exposición. Seguramente por miedo a las reacciones que, como se ha visto, en muchos casos terminan en boxeo.

Ni jurados ni personal de Colcultura estuvieron presentes en la apertura, los artistas sí, y yo con ellos enseñando el acta con las determinaciones inapelables. Muchos propusieron retirar sus trabajos ante la burla de que habían sido objeto. Pero estuvimos de acuerdo en que lo más importante es el público y no la opinión miope de, en verdad, un sector tan poco confiable.

El premio a Rodolfo Velásquez es casi ridículo. Cómo se pueden distinguir trabajos que trasplantan proposiciones de dos admirables artistas como Santiago Cárdenas y Antonio Barrera, destinado para la parte superior el primero y el resto para el paisaje de Barrera. Tal impersonalidad resaltarla es un abuso. Por lo buen artesano, el señor Velásquez se lleva las palmas, pero esto no era un mercado artesanal.

Gastón Betelli ha ganado menciones y hasta un premio nacional; volverlo a galardonar es llover sobre mojado. El único joven fue Ricardo Potes, con la misma destreza y personalidad que muchos de los que fueron rechazados; podría citar a Rodolfo Vélez, Chalo Rojas y varios de los alumnos de último año de Bellas Artes, que no sólo merecían premio sino ser elegidos.

El panorama general era triste y viejo. Salones como estos dan la oportunidad siempre esperada de decir todo lo que se piensa, pero ni las obras de arte político, ni las vanguardias extremas dijeron presente. El gran mal de los artistas colombianos deslumbrados por el hiperrealismo y su mercado inflado, es vender; si esto se logra, la exposición es un éxito. Y de cierta manera todos quieren el pequeño éxito y la barata alabanza. MIGUEL GONZALEZ.

MANUEL HERNANDEZ EN LA GALERIA DE LA OFICINA MEDELLIN



Foto de Jorge Ortiz sobre la muestra de Manuel Hernández en la galería de la oficina.

La obra de Manuel Hernández es sin duda alguna la más representativa de un hacer plástico abstracto que actualmente se desarrolla en nuestro país.

La obra presentada esta vez al público de Medellín, confirma esta opinión. Su pintura se plantea con la seguridad que se adquiere en una minuciosa y calmada búsqueda de postulados particulares. La presencia de masas flotantes de fuerte color, en la misteriosa espacialidad de profundos campos, nos remite al continuo desplazamiento que aquellas mantienen en un movimiento que se eterniza en la materialización de cada una de las obras. Las masas signos son acumulaciones intensas de color, cuyos

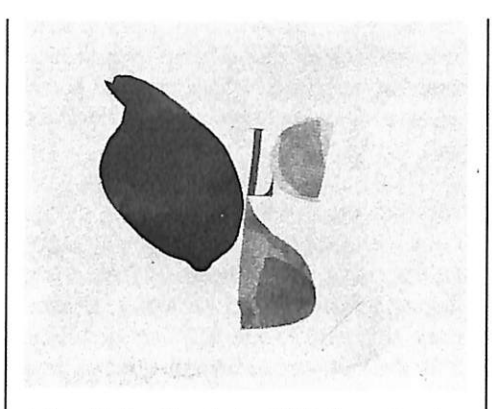
indeterminados límites dejan ver la presencia de una energía tonal que desdibuja los contornos, ya que la continua superposición de color en superficies similares, incide directamente en que los límites de las formas se vuelvan difusos y parezcan flotar en esos amplios espacios que por momentos se plantean ya como espacio infinito, ya como atmósferas densas de lento movimiento. La amplia variabilidad de estos cuerpos color, nos sorprende por la infinita riqueza de situaciones planteadas sobre las superficies que las contienen.

La simbología allí propuesta, hace pensar en la concresión de universos espírituales silenciosos y rítmicos, trascendentales y apacibles, poéticos y mágicos. La semejanza que manifiestan las masas color enfatizan la creación de un universo simbólico en el que se afirma la validez de un lenguaje en el que la diferente situación, forma y color de los signos que nos propone Hernández hace referencia a la amplia posibilidad de comunicación realizada a partir de un lenguaje visual.

La abstracción como método, es un recurso en la búsqueda del universo humano y dentro de ella la presencia de Manuel Hernández se manifiesta enriquecedora. La seguridad de las propuestas pictóricas de este artista nos coloca en el centro mismo de una actividad donde la creatividad lograda es el resultado de una sistemática y compleja búsqueda donde, sobra decirlo, se ilustra uno de los momentos más significativos de una plástica Latinoamericana. JAIRO UPEGUI MONTOYA.

JULIUS BISSIER EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTA

El Museo de Arte Moderno de Bogotá presentó durante el mes de Julio una selecta exposición de la obra de Julius Bissier, connotado artista alemán de mediados de este siglo. La muestra estuvo conformada por



Julius Bissier. **Sin título.** 1965. Acuarela sobre papel. 0.16 x 0.20 mts. Museo de Arte Moderno—Dusseldorf. Foto: Walter Klein.

96 trabajos entre acuarelas, aguadas y tintas ampliamente representativas del carácter místico-poético de su producción.

La obra de Julius Bissier (nacido en 1893 en Friburgo de Bergsovia y muerto en Ascona en 1965) se inició bajo la influencia de los antiguos maestros pero a partir de 1930 se interna en la abstracción con formas de exquisita simplicidad que hacen evidentes sus intensos estudios de las culturas orientales. Paulatinamente su estilo se hace caligráfico, pero alrededor de 1945, con la producción de pequeños monotipos y acuarelas, el artista desarrolla un estilo pictórico libre, también de gran delicadeza y espiritualidad.

La muestra originada por el Museo de Arte Moderno de Dusseldorf y estructurada por su director el profesor Werner Schmalenbach, incluía obras de todos los períodos y causaba en su conjunto una apacible sensación de meditación y de recogimiento. ALBERTO SIERRA.

EL II SALON REGIONAL DE ARTES VISUALES DE LA ZONA CENTRAL TUNJA

DEL SALON REGIONAL, DEL CONFORMISMO, DE LA FALTA DE CONTENIDOS ESTETICOS, DE LA TRISTEZA PERSONAL

El desorbitado número de obras presentadas hace pensar en un



Gustavo Zalamea. **Plaza de Bolívar VII.** 1978. Pastel, tinta y acrílico sobre lienzo. Detalle.

inusitado interés por el arte. Al final, después de revisar una y otra vez el salón se escogen 22 nombres para ir a Bogotá. Pienso que estrictamente no deberían haber pasado de diez. Qué sucede para que al final uno llegue a sentirse tan incómodo? Voy a enumerar desordenadamente algo de lo que era obvio: la afloración de centenares de artistas silvestres cuya meta a seguir es no una búsqueda personal, un deseo de rigor profundizando en un oficio sino la supuesta expectativa que crea el artista de moda, el ganador del Salón anterior (en este caso los "santiagocárdenas" abundaban). De ahí entonces la ausencia de conceptos nuevos nacidos de una experiencia propia, y que serían los únicos que podrían señalar una ruptura.

Este hecho ahonda más el provincianismo al imponerle imágenes que el desamparo cultural de la provincia convierte automáticamente en arquetipos a seguir no solo en las supuestas formas en que se expresan sino más angustioso aún (y en Medellín se vió) en la imitación de lo que se considera "la vida artística", es decir, una manera de vestir, de aparecer ante los demás como "artista". Al suceder esto y plantearse esa mediocridad como una linea general de conducta el parámetro crítico varía inconscientemente. Por ejemplo: los paisajes

del Sr. Barrera han sido inflados indudablemente bajo ciertos intereses, pero no tenían calidad ante aquel panorama de obritas sin sentido? He ahí la paradoja casi cruel en que por esas causas debe moverse hoy el llamado juicio crítico sobre nuestro arte: en el país de los ciegos el tuerto es rey.

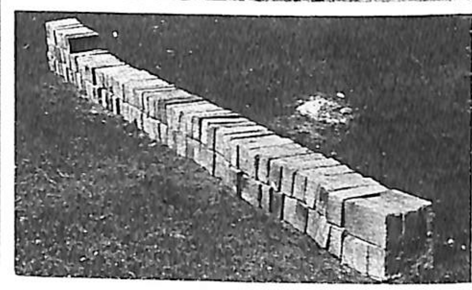
Y uno piensa que si es absurda la supuesta idea democrática de que todo el que envíe obra exponga, también no deja de pensar en ese execrable jurado de admisión de hace años plagado de arbitrariedades, en un país donde el simple "opinador", el diletante fueron convertidos por arrastre en "jueces de arte". El arte que en las generaciones anteriores nació de un conflicto pasó a ser entonces - señalaba yo hace años— una moda, una moda en la cual la habilidad, el buen gusto, la información revisteril carecían de un cedazo que ayudara a situarlas. Que las ubicara críticamente para poder salir del creciente y avasallador provincianismo cultural en que hemos ido cayendo en estos años, en este conformismo inaudito en el cual buenamente se acepta como cierto lo que la fama, el éxito económico han validado, cortando todo juicio crítico e imponiendo un peso muerto sobre las nuevas generaciones: si el enfant terrible del periodismo de izquierda, Daniel Samper se duele porque al maestro Negret no le han concedido la Cruz de Boyacá qué perspectivas críticas pueden plantearse a un joven que quiere hacer escultura y ya se encuentra con un fetiche sacralizado al extremo? Con un pasado que al convertirse en gloria nacional pierde su dinámica, se cierra a las preguntas? Esto es lo que nos hace pensar en todo el dolor, la soledad que deberá afrontar quien acceda salirse del coctel, de la fiesta cultural para interrogarse, para asumir su maldición. Pero hablemos un poco de los premios y de algunos hechos a señalar en este salón de Tunja.

En el caso de Alberto Zalamea lo importante es considerar el proceso que ha señalado a lo largo de estos años enfrentándose a una temática tan difícil como la "política". Temática enfrentada con una gran ferocidad en donde lo plástico, es decir el lenguaje en que quería hacer valedero su testimonio, no era muy lógico, digo, en el sentido de que esas texturas - que algo recordaban a Dubuffet - restringidas en sus posibilidades formales por la "necesidad" figurativa, parecían haberlo conducido a un callejón sin salida cuyos términos parecen atemperados por esta nueva temática, en la cual el tema exige un tratamiento formal diferente: la calidad de las texturas para hacer válida la sensación de extrañeza, la metáfora que quiere hacer cierta. Lo cual quiere decir entonces que a diferencia de otros sí vive el problema, está inmerso en el.

Que es el punto en el cual se define actualmente nuestro "nuevo arte", y por eso mismo fue tan rotunda la presencia de la fotografía. Expresión a la cual por ausencia de una verdadera crítica se ha tomado un poco a la ligera sin concederle la importancia que merece ya que esta cuenta con una historia propia - recuerdese a Luis B. Ramos, a Martinez Delgado y mucho antes a Melitón Rodríguez verdaderos representantes de una corriente fotográfica a nivel mundial, que esto es lo insólito—. Porque en Monsalve, Croll, Trujillo, lo importante es su respuesta formal nueva a ese academicismo trasnochado de los Hernan Díaz, Heljaiek, Patricia Escobar, Moure, habitualmente considerados por nuestro público "culto" como "la fotografía colombiana".

Pero en Monsalve, en Croll, en Trujillo, acontece también lo que señalábamos en Zalamea, la urgente necesidad de ir precisando el contenido y sentido de su ruptura, la validez de su posición frente a esa academia de adocenados fotógrafos ya que lo visto en esta muestra si bien guarda esa apariencia de lo "nuevo" también exige ese deber - y ahí es donde han muerto tantas esperan-





Oscar Monsalve. **"Paisaje"**. 1977. (Parte A). Fotografía en blanco, negro y sepia 35 x 25 cms. Museo de Arte Moderno – Bogotá.

"Paisaje". 1977 (Parte B). Fotografía en blanco, negro y sepia. 35 x 25 cms. Museo de Arte Moderno – Bogotá.

zas - de llevar adelante lo que en primera instancia suponen unas premisas: un nuevo tratamiento formal, otra tématica, es decir aquello todo que solo puede refrendar otra experiencia de la vida canalizada a través de una expresión artística. Lo que implica poner a la fotografía en términos de verdadera discusión sacándola no solo de ese academicismo sino también de tanto fotógrafo silvestre como el que abunda hoy.

Hecha esta salvedad en la cual es necesario incorporar a Oscar Jaramillo, igualmente en el límite definitivo en que una temática, un oficio necesitan ahondar en sus razones verdaderas; qué es lo demás sino ese balbuceo de pequeños aciertos sometidos a la necesaria bondad de unos premios? Digo esto porque a través de tantos años mirando lo mismo, saludando nombres a veces más por urgencia de nuevas figuras, de una ruptura, que de unas verda-

deras razones críticas, esto pasó de ser una mera expectativa a ser un hecho. Un hecho como lo comprueban los otros fallos, a escala nacional. Pongamos un caso: Clemencia Lucena. Clemencia Lucena trató de crear en determinado momento una forma de expresión plástica que rompía abiertamente con cierta vanguardia para proponer en la alegoría política la posibilidad de un arte comprometido en la lucha social. La premisa era clara: el cuadro —categoría artística burguesa— se convertía en el cartel, es decir en una nueva premisa estética a desarrollar tal como ha sucedido en algunos países socialistas. Pero lo ha hecho Clemencia?. Ha impuesto a su temática una indagación, un desarrollo concreto?. Claro que no y la vieja fórmula se ha venido repitiendo hasta el hastío. La juzgo desde mi posición pequeña burguesa o desde las premisas estéticas que ella misma puso a su labor?. De lado y lado el subterfugio se utiliza para tratar de encubrir el mar de fondo, aquello que se llama arte bajo cualquier rótulo social, político, etc.

Qué sucede con la evidencia de estos nuevos salones? Cuando prematuramente han desaparecido tantos "maestros"? A estas alturas esto alcanza ya la categoría de diagnóstico social porque —hablo a nivel municipal que es lo que me atañe— es tanta la miseria espiritual que hablar de ello: esa piadosa urgencia por encontrar nombres nuevos solo salió una troupee de triunfadores a esta escala mínima. Círculo cerrado a toda verdadera discusión sobre el arte: convencidos de que la meta había sido lograda, de que ese fugaz público comprador de hace dos años era el espaldarazo crítico y no lo contrario. Ingenuidad crasa porque, repito, que carecían de presupuestos estéticos verdaderos, ya que su aparición se hizo bajo las inmensas limitaciones y equívocos de un momento en que muchas cosas habían confluído: a) el alejamiento de los artistas consagrados lo cual quitó al Salón su verdadero sentido de confrontación. b) el impase creado a nivel mundial por el hiperrealismo y que entre nosotros se confundió buenamente con el desempolvar la más gratuita figuración y por consiguiente con la aprobación "estética" de un "público" comprador nuevo para el cual ese arte no implicaba problemas. c) con ese deseo inconsciente por parte de la crítica de ver figuras nuevas, de creer que verdaderamente algo diferente estaba sucediendo a esa escala juvenil.

Como ven, todo lo verdadero en un proceso plástico no estaba incluído o sea el contenido teórico generacional mediante el cual pudiera certificarse que de Obregón, Negret, Hernández, etc., a hoy se habían producido los cambios lógicos que un proceso cultural implica. ¿Qué sucede de Homer a Alex Katz? de Pollock a Duane Anson? Entre nosotros por supuesto, nada, ya que la irreverencia de un Caro permanece aislada, ya que la academización de las facultades de arte, su profundo reaccionarismo se manifiesta en la incapacidad de plantear verdaderos problemas, de profundizar un elemental programa teórico.

Por qué se aferran desesperados a su formulita? Creo que esa falta de pasión, esa carencia de presupuestos, ese doloroso conformismo proviene de algo que es evidente: la profunda incultura del artista, su ausencia de conceptos acerca del arte. De ahí la melancólica actitud de estar descubriendo el agua tibia, ese vanguardismo esterilizado que carece de horizontes propios y al eludir por desconocimiento los verdaderos obstáculos epistemológicos continúa ilustrando la deformación de la ideología dominante que en cada momento irá absorbiendo estas desamparadas vanguardias para darnos la sensación de una libertad, de un auge cultural que en realidad no existe. Se, entonces que el término "generación" es un término discutible, un concepto burgués trsnochado, pero no es así como ellos se presentan? No se habla como en Medellín de "Grupo"? Y cuáles son los contenidos, los rechazos, que los unen? Dónde se halla su pasión por afirmarse? O lo jóven qué significa? Harold Rosenberg decía hace algunos años que este tipo tan vacío de particularización consiste en algo así como fundar un Club de Pelirrojos.

Por lo cual se viene de perlas en este caso aquello que decía Ortega: "Hay, en efecto, generaciones infieles a sí mismas, que defraudan la intención histórica depositada en ellas. En lugar de acometer resueltamente la tarea que les ha sido prefijada, sordas a las urgentes apelaciones de su vocación, prefieren sestear alojadas en ideas, instituciones, placeres creados por las anteriores y que carecen de afinidad con su temperamento. Claro es que esta deserción del puesto histórico no se comete impunemente. La generación delincuente se arrastra por la existencia en perpetuo desacuerdo consigo misma, vitalmente fracasada."

A lo cual no creo poder agregar nada fuera de la tristeza de saber que en ese pugilato muchos prefirieron esa "gloria" a la amistad, a la sana discusión, es decir a plantear el arte como un problema de cultura. Pero también la certeza de que, de aquellos que siguen en la trastienda pero por elección personal, es posible pensar en que vendrán los días de la verdadera pelea. Es decir del Arte.

DARIO RUIZ GOMEZ

EVER ASTUDILLO EN LA GALERIA BELARCA — BOGOTA

El dibujo ha sido sin duda el medio creativo más recurrido por los artistas jóvenes colombianos durante los años setentas; y aunque con frecuencia han resultado exageradas las reacciones de la crítica ante los

aciertos apenas académicos de la mayoría, algunos pocos han logrado proyectar sobre el papel maneras de expresión de particularidad inescapable. Ever Astudillo es uno de ellos. Y así lo hicieron evidente las quince obras recientes de su muestra en la Galería Belarca; exposición ampliamente ilustrativa de su actitud alerta y de su sensibilidad con el carboncillo y con el lápiz.

Su trabajo ha hecho siempre manifiesta una especial inclinación por las atmósferas: los cielos amenazantes y cargados de sus primeras obras dieron paso a paisajes urbanos que, no obstante la penumbra en que se muestran, son claro comentario sobre la apariencia de barrios de clase media y baja en distintas ciudades del país. La caída de la noche, esa hora en la cual la luz eléctrica no alcanza a imponerse todavía ante los últimos rayos del sol que acaba de ocultarse, le añade a estos "paisajes" un ambiente de lugares irreales, extraídos del mundo cotidiano, pero alterados deliberadamente con objetivos de lirismo.

En sus últimos trabajos la hora y los barrios continúan como temas principales, pero a ellos se ha sumado la figura humana: "gevas" de minifalda y "camajanes" de impecable camisa de terlenka y zapato plataforma han poblado sus parajes aportándole al dibujo ritmo y movimiento, y convirtiendo sus escenas en una especie de mezcla de misterio, testimonio y "salsa".

En la realización de estos dibujos cuenta más la yuxtaposición de áreas tonales que la línea. La variedad de los matices alcanzada entre el blanco del papel y las áreas más oscuras es indicio de elaboración escrupulosa. Y aun cuando sus obras hayan adquirido cierta calidad onírica siguen remitiendo, por el encuadre y el carácter de instantánea, al lenguaje de la fotografía.

El trabajo reciente de Ever Astudillo hace manifiesto un ánimo creativo que sólo es reconocible en unos



Ever Astudillo. **Sin título.** 1978. Dibujo a lápiz sobre papel. 50 x 70 cms. Colección particular—Bogotá.

cuantos dibujos colombianos de esta década. EDUARDO SERRANO.

ANOTACIONES RELATIVAS AL LIBRO "CRITICA E IMAGEN", PUBLICADO POR ESCALA LTDA, DENTRO DE SU COLECCION ARQUITECTO GERMAN TELLEZ

CRITICA E IMAGEN no es una visión crítica a la arquitectura en Colombia, no debe ser tampoco tomado como una obra en sí misma, sino como una publicación de varios artículos ilustrados, escritos entre los años 1965 a 1977 (algunos ya publicados anteriormente) por el arquitecto Germán Téllez, artículos que de una u otra manera se refieren a Arquitectura.

El autor es crítico excepcional de una gran claridad, cualidad que solo logra quien conoce profundamente el tema tratado, y persona de excelente facilidad de expresión literaria y visual.

Eugenio Barney Cabrera en el prólogo del libro presenta una oportuna explicación relativa al carácter y estilo del autor, de la cual extractamos lo siguiente:

"German Téllez no transige. Se le califica por eso de intransigente y hosco, de mordaz y orgulloso, de soberbio e injusto en su condición de analista de los hechos que por lo general han sido ya matriculados como símbolos de cultura nacional, marcas de talento y cifra del esfuerzo creativo colombiano. Germán Téllez no perdona a la medianía y detesta el engaño. Por ello, con la cámara o con la escritura, su crítica es definitiva, agresiva, sin disfraces, aguda y certera. Tiene como suele suceder en estos casos, el agresivo poder de la inteligencia. Y esta agresividad no la perdona ni mucho menos la olvida, el rencor de las víctimas.

La teoría y la práctica del sarcasmo y de la crítica, en el caso de Germán Téllez, constituyen un conjunto de matemática estructura, de perfecta y apretada simbiosis. Dicotomía del talento y del coraje que hacen del escritor, del crítico y del artista, un hombre difícil. Y, particularmente, un intelectual que, a mi entender, tiene consciencia plena de su autoridad intelectual".

De los artículos publicados en este volumen, son particularmente valiosos los titulados: **"La Casa de Hacienda"** y **"Notas para una historia de la arquitectura contemporánea en Colombia".**

El primero **"La Casa de Hacienda"**, despeja dudas y aclara equívocos tan comunes cuando se trata de las características y valores de la arquitectura colonial.

Es especialmente interesante el planteamiento y análisis de las condiciones de la colonia, condiciones tan diferentes a las que determinaron la arquitectura en Méjico, Brasil o Perú. Solo a través de este análisis es posible establecer sus verdaderos, auténticos valores.

Paralelamente a la exposición de este tema y principalmente cuando el autor quisiera ilustrar el texto con fotografías, van apareciendo los desmanes que las generalmente torpes reformas, el abandono y el simple vandalismo han cometido, destruyendo las muestras verdaderas de esa arquitectura, para luego ir tejiendo el falso escenario de lo que nunca fué.

El artículo **"Notas para una historia de la arquitectura contemporá-**

nea en Colombia", se refiere al desarrollo de la arquitectura en Colombia en los últimos cuarenta y cinco años apróximadamente.

Este artículo es un valioso documento en el cual se dá una mirada aguda, inteligente y excelentemente documentada al desarrollo de la arquitectura Bogotana principalmente.

Acerca de la tarea de la crítica Eugenio Barney Cabrera en el prólogo del libro destaca lo siguiente: **"Germán Téllez sabe, porque además de haberlo estudiado detenidamente, lo debió aprender de Hernando Téllez, que la tarea de la crítica es de 'descubrimiento y escrutinio: va señalando valores y desvalores'. Y que, en consecuencia, 'si la crítica no discrimina, no jerarquiza, no deslinda, no rechaza y condena, y llevada por un voluntario o ciego propósito de absolución y benevolencia, extiende una especie de amnistía general para todas las infracciones, las simulaciones, las imposturas, las falsificaciones literarias, lo que sigue y se instaura es la confusión y la anarquía' (H. TZ., 'complicidades de la crítica')".**

Es realmente una lástima que no se refiera el autor en este libro a desarrollos interesantes de arquitectura en otras ciudades, y que no incluya sus observaciones sobre aspectos urbanístico-sociales de pueblos como Mompós, Santa Fe, Girón o de otros tan diferentes y bellos como Barichara, Sonsón, San Gil, Jardín, Yarumal, Concepción y otros, donde factores arquitectónicos, urbanísticos, topográficos, decorativos, sociales, etc. han logrado una especial armonía y han influído, en el transcurso de los años, notoriamente en la vida y costumbres de sus habitantes. Una visión de la arquitectura en Colombia que no incluya estos valores, forzosamente quedará incompleta.

Las fotografías ilustrativas de los textos son de muy alta calidad, obras bellas, claras, miradas directas; sin trucajes ni manipuleos tan corrientes en fotografía, hechos casi siempre con la miope ilusión de añadirle calidad estética. Es especialmente refrescante ver estas fotografías hoy cuando la fotografía se encuentra retorcida por un afán infantil de ser novedosa y por un temor cobarde de ser sincera.

Considero desafortunada la inclusión en este volumen del artículo **"El Arquitecto y la Nacionalidad: un Libro Innecesario"**, pues no tiene el interés general de los demás del libro y tiene un nivel notoriamente más bajo que ellos.

Dentro del panorama de artículos de crítica de arquitectura en Colombia, esta publicación es una de las pocas, poquísimas diría yo, que realmente denuncia, aclara, rechaza, aprueba, toma partido valerosamente, en fín dice algo verdaderamente claro al lector. JUAN FELIPE GOMEZ.

II SALON REGIONAL DE LA ZONA NOR—OCCIDENTAL *MEDELLIN

Jurados: Antonio Roda. Maritza Uribe de Urdinola y Jacques Mosservi.

* Ver artículo de Alberto Sierra "el arte en Medellín". Pág. 32.

II SALON REGIONAL DE LA ZONA NORTE. *BARRANQUILLA

Jurados: Alvaro Barrios, Eduardo Serrano y Beatriz González.

* Ver artículo de Alvaro Barrios, "El arte como idea en Barranquilla". Pág. 21

SALON REGIONAL DE LA ZONA NOR—ORIENTAL

A final del mes de mayo se realizó en Cúcuta, el II Salón de Artes Visuales de la Zona Nor-oriental. Como jurados actuaron Eduardo Ramírez Villamizar y los arquitectos Alberto Sierra, David Bonells y Héctor Casas Molina.

La selección y premiación del jurado estuvieron regidos esencialmente por el afán de destacar realizaciones que, dentro de la zona de los Santanderes, aportan elementos de juicio nuevos, que permitieran un eficaz desarrollo de las artes plásticas en una zona viciada por el seguimiento de derroteros marcados por uno o más jóvenes artistas de la zona, cuyo éxito comercial, acompañado de la insistencia de algunos críticos, los ha ubicado falsamente en escaladas posiciones más sociales que de calidad. Estas falsas premisas no han permitido a otros jóvenes interesarse por materializar actitudes más personales. Porque resulta inexplicable la actitud de algunos comentaristas en el sentido de exaltar sólo las realizaciones que ya por sí mismas serían aceptadas por el público por su facilidad perceptiva.

El primer premio fue otorgado a los dibujos de delicada facturación de Orlando Morales. Sus dos obras tituladas "Construcciones" permiten ver el único artista de la zona cuyo trabajo no está planteado dentro de los términos de figuración. La extrema calidad de sus dibujos en blanco y negro, enfatizan la agudeza de sus búsquedas espaciales.

El segundo reconocimiento fue para las obras "Matrimonio a las seis y traje sin hacer" y "Receta casera, compota manzanera, la verraquera" de Ernesto Parra. Se trataba de dos objetos—cajas, que el artista —agente vendedor de enciclopedias— construía con recortes de éstas y otros objetos comunes, creando pequeños espacios saturados, en serio y en broma, de una información maliciosa y sencilla sobre el arte en su último peldaño de comunicación y distorsión.

El tercer premio se concedió a Jorge Mantilla Caballero. ALBERTO SIERRA.

unos pocos tuvieron la idea

otros la apoyaron economicamente

a muchos les ha correspondido forjar estos 40 años de historia

y a nosotros celebrar la efemeride, lo que hacemos rindiendo homenaje de gratitud

- a los fundadores
- a los trabajadores
- a los accionistas

y a ustedes que han creido en nosotros.





















UNIDAD RESIDENCIAL GUADALAJARA. MEDELLIN.OBRA FINANCIADA POR CONAVI.
Sitio seleccionado para la escultura del artista Eduardo Ramírez Villamizar "Construcción"
Hierro pintado. 0.80 x 1.80 x 2.40 mts.

